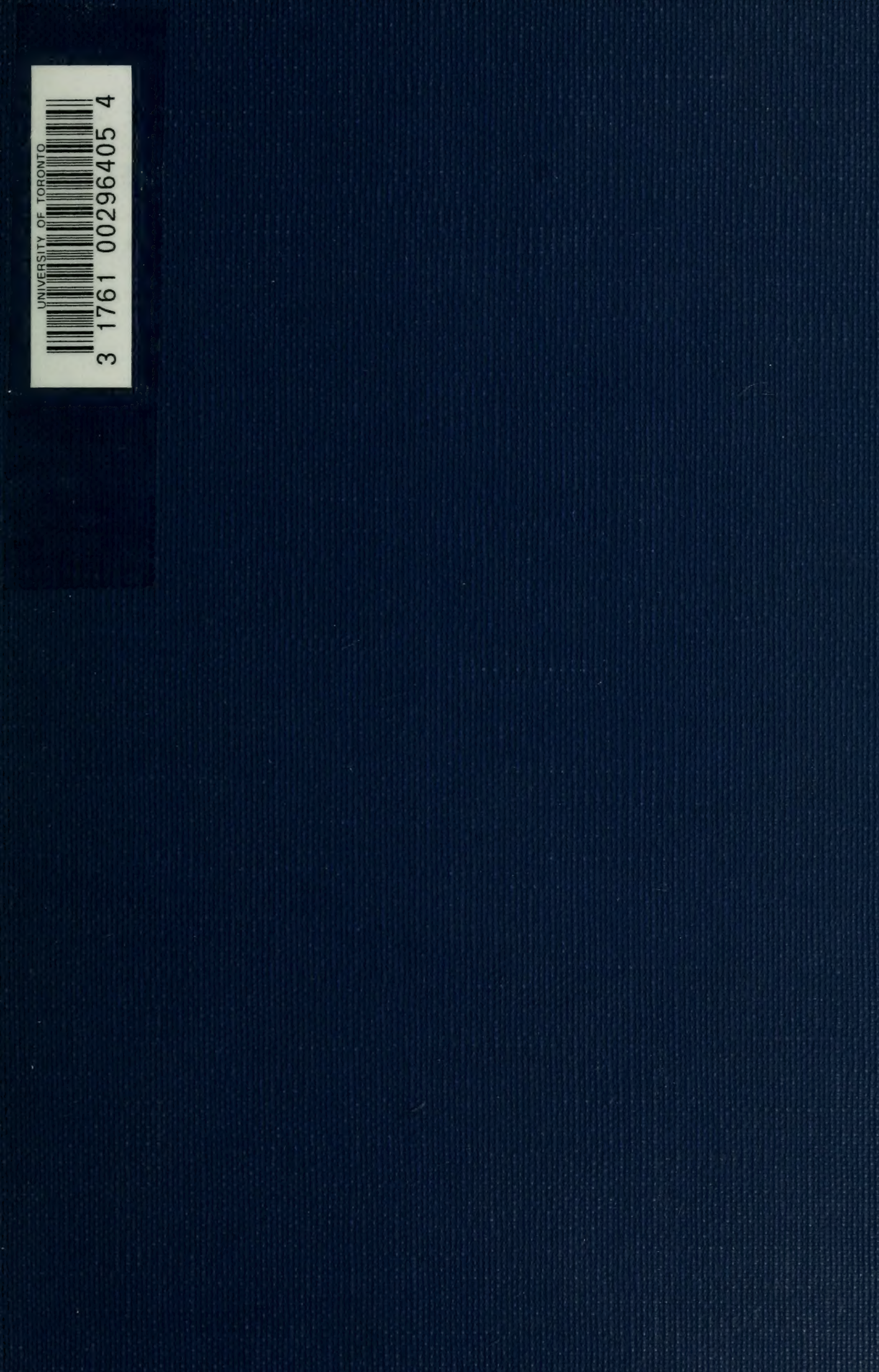
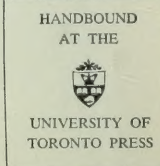

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00296405 4



Religionsgeschichtliche
Versuche und Vorarbeiten
begründet von
Albrecht Dieterich und Richard Wünsch
herausgegeben von
Richard Wünsch und Ludwig Deubner
in Königsberg i. Pr.
XII. Band. 1. Heft

# Das Motiv der Mantik im antiken Drama

von

**Rudolf Staehlin**



Gießen 1912
Verlag von Alfred Töpelmann (vormals J. Ricker)

Für Amerika: G. E. STECHERT & Co., 151—155 West 25th St., NEW YORK

**Ein ausführliches Verzeichnis der Sammlung ist hinten beigeheftet**

# Das Motiv der Mantik im antiken Drama

von

**Rudolf Staehlin**



Gießen 1912
Verlag von Alfred Töpelmann (vormals J. Ricker)

Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten
begründet von
Albrecht Dieterich und Richard Wünsch
herausgegeben von
Richard Wünsch und Ludwig Deubner
in Königsberg i. Pr.
XII. Band. 1. Heft



Diese Abhandlung hat im Dezember 1910 der philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg als Doctordissertation vorgelegen. Der Pflichtdruck enthält das I. Kapitel der Arbeit und trägt den Titel: *Das Motiv der Mantik in den aischyleischen Dramen* (Diss. 1911).

Es ist mir eine angenehme Pflicht, Richard Wünsch in Königsberg für die vielfältige dieser Abhandlung gewidmete Mühe aufrichtigen Dank zu sagen.

**R. Staehlin**

# Einleitung

Albrecht Dieterich sagt in seinem Artikel „Euripides“ in der Pauly-Wissowaschen Realenzyklopädie VI 1, Spalte 1277: „Von besonderer Wichtigkeit... sind die Motive des Traums und der Orakel in den Dramen, die bisweilen eine nebensächliche, oft dramaturgisch eine Hauptrolle spielen. Mit Recht ist bereits darauf hingewiesen worden[1], daß die Orakel für die antiken Dramen durchaus zu den rein menschlichen Motiven gehören, weil sie für jene Menschen eine Realität sind. Auch wenn mit Untersuchungen über die Motive, wie ich sie andeute, nicht viel zu „erreichen“ ist, wie man gemeint hat: die Entwicklungsgeschichte der dramatischen Kunst selbst, speziell der euripideischen, ist ein viel größeres Problem als eine einzelne Datierungsfrage.“

Dieser, in der Vorlesung wiederholten Aufforderung meines unvergeßlichen Lehrers sucht vorliegende Arbeit nachzukommen.

An einer zusammenfassenden Darstellung fehlt es bisher durchaus; die Pariser Thesenschrift von Émile Thomas *De vaticinatione vaticinantibusque personis in Graecorum tragoedia* (Paris 1879), die Dieterich offenbar nicht gekannt hat, ist meines Wissens der einzige bisher unternommene Versuch; aber er kann schon deshalb nicht genügen, weil er einmal

[1] Vielleicht denkt Dieterich hier an Heinzes (Virgils epische Technik 297 und 325) Ausführungen.

den Begriff *vaticinatio* sehr eng faßt, so daß vor allem die Träume und Orakel nicht mehr darin inbegriffen sind, und dann, weil er nur die Tragödie, und hier wieder nur die griechische Tragödie heranzieht.

Schon aus diesen Gründen kann die Arbeit von Thomas nicht das ganze Bild der Verwendung des Motivs geben, das wir an der Hand der Gesamtheit der erhaltenen antiken Dramen zu zeichnen in der Lage sind. — Als meine Arbeit schon vollendet war, wurde ich auf die Abhandlung von Hensel, Weissagungen in der alexandrinischen Poesie, Diss. Gießen 1908, aufmerksam gemacht; Hensel spricht S. 3f. die Absicht aus, die Behandlung der Weissagungen durch die ganze griechische Poesie fortzusetzen. Bisher ist aber noch nichts erschienen.

Daß ich an vielen Stellen Eulen nach Athen trage, weiß ich sehr wohl. Die vorhandene Literatur wurde so weit als möglich herangezogen; wenn ich dabei manches übersehen habe, möge man das mit der ungeheuren Fülle der Literatur, die sich gerade bei den antiken Szenikern angehäuft hat, entschuldigen.

Der Reihenfolge der Dramen der griechischen Dichter ist die Chronologie zugrunde gelegt, für Aischylos und Sophokles die heute allgemein angenommene Folge, für Euripides die von Dieterich in dem erwähnten Artikel gegebene. Für die Römer muß auf chronologische Anordnung verzichtet werden.

Wenn ich den Nachdruck vor allem auf das dramaturgische Moment gelegt habe, so weiß ich mich darin in Übereinstimmung mit A. Dieterich.

Ich habe mich darauf beschränkt, die Verwendung des Motivs in den erhaltenen antiken Dramen zu behandeln; die mehr als 80 erhaltenen Dramen liefern uns allein schon genügendes Material. — Es kommt uns auch weniger auf die Frage an, ob überhaupt in einem Drama das Motiv eine Rolle spielte, als vielmehr auf die Frage, zu welchen Zwecken und, da wir bei diesen Dichtern überzeugt sein dürfen, daß sie ihre künstlerische Absicht auch tatsächlich erreichten, mit welcher Wirkung sie das Motiv gebrauchten. Dazu bedarf

es aber genauer Einzelbeobachtung, die sich nur an den erhaltenen Dichtertexten vornehmen läßt.

Aischylos ist nach dem Text von Henri Weil, Sophokles nach Dindorf-Mekler, Euripides nach Nauck, Seneca nach Richter-Peiper, Aristophanes nach Bergk, Plautus nach Götz-Schöll, Terenz nach Fleckeisen zitiert.

Möge diese Arbeit des Mannes nicht ganz unwürdig sein, in dessen Hände ich sie habe legen wollen — Albrecht Dieterichs!

---

Erstes Kapitel

# Aischylos

## § 1. Hiketiden

Die Hiketiden zeigen nirgends das Divinationsmotiv; soweit ich sehe, bringen es nur zwei antike Zeugen in den Danaidenmythos. Scholion Ilias A 42 erzählt: *Στασιαζόντων δὲ αὐτῶν* (sc. *Αἰγύπτου καὶ Δαναοῦ*) *πρὸς ἀλλήλους περὶ τῆς ἀρχῆς ὕστερον Δαναὸς τοὺς τοῦ Αἰγύπτου παῖδας πλὴν ἑνὸς ἢ δυεῖν διὰ τῶν θυγατέρων ἀνεῖλε δεδοικώς, καθότι καὶ ἐκ χρησμοῦ ἠκηκόει, ὅτι φονευθήσεται ὑφ' ἑνὸς αὐτῶν κτλ.* — und schließt: *ἱστορεῖ Ἀπολλόδωρος ἐν β'*[1]. Ferner Scholion zu Euripides Orestes Vers 872: *Δαναὸς ἐγένετο Ἄργους βασιλεύς· οὗτος τὰς θυγατέρας ἑαυτοῦ πεντήκοντα οὔσας ἐκδίδωσιν πρὸς γάμον τοῖς υἱοῖς Αἰγύπτου πεντήκοντα καὶ αὐτοῖς οὖσιν. οὗτος ἀπῆλθεν εἰς τὸ μαντεῖον χρησόμενος εἰ ἄρα καλῶς ἔγημαν αἱ θυγατέρες· ὁ δὲ θεὸς ἔχρησεν αὐτὸν ἐκ τούτου κινδυνεύσειν. ὁ δὲ ἔπεισε τὰς θυγατέρας ἀνελεῖν τοὺς υἱοὺς Αἰγύπτου κτλ.*

Ob schon in der aischyleischen Trilogie ein Orakelspruch zur Motivierung des Mordes an den Aigyptossöhnen verwendet war, wissen wir nicht; es ließe sich leicht denken,

---

[1] Über die Richtigkeit dieser Angabe vgl. Eduard Schwartz, Jahrbücher für Philologie Supplement XII 458, und Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie I Spalte 2876.

daß erst eine spätere Zeit das Bedürfnis empfand, die grausige Tat der Danaiden, die jedermann bekannt war, deren Ursache man sich aber nicht mehr erklären konnte, auf eine plausible Art zu begründen, und eben zu diesem Zweck von einem dem Danaos erteilten Orakel zu reden wußte[1]. Aischylos hatte offenbar die Blutsverwandtschaft und persönliche Abneigung (z. B. Hiketiden 10, 38, 225, 334 ff., Prometheus 855 ff.) der Mädchen gegen ihre Vettern zum Grund ihrer Ehescheu gemacht. Dem alten, starren Gesetz vom strikten Eheverbot zwischen Verwandten läßt er dann durch Aphrodite (*Δαναΐδες* FTG[2] 44) selbst ein neues, auf Liebe gegründetes Gesetz gegenüberstellen und damit das Verhalten der Hypermestra rechtfertigen. Vom Boden der tatsächlichen Verhältnisse Griechenlands aus, wo das Mädchen bei der Wahl seines Gatten überhaupt nicht gefragt wurde, konnte natürlich die bloße persönliche Abneigung der Danaiden gegen die Aigyptiaden nicht der entscheidende Grund zur Flucht vor ihnen und zu ihrer schrecklichen Tat sein; die Ursache mußte also beim Vater liegen, und auch bei ihm konnte sie nicht leicht bloß in persönlicher Antipathie gegen seine Neffen bestehen. Auch der nahe Verwandtschaftsgrad konnte kein Ehehindernis sein; Ägypten, in dem die Danaossage lokalisiert ist, mochte sie ursprünglich auch auf argivischem Boden erwachsen sein, betrachtet ja nicht einmal die Geschwisterehe als Inzest[2]. Also auch darin konnte kein Grund zur Mordtat liegen. Folglich konnte nur der Vater der Danaiden selbst die Mädchen zum Verbrechen aufgereizt haben, und ein hinreichender Grund war bald gefunden, nämlich ein Orakel, das nun etwa nach dem Beispiel des dem Akrisios oder dem Laios erteilten Spruches gestaltet wurde. Welche Orakelstätte den Bescheid gab, geben beide Scholien nicht an; das Euripidesscholion

---

[1] Das Scholion zu Euripides Hekabe 886 kennt zwar keinen Orakelspruch, aber es sagt: *οὗτος (Δαναός) φθονῶν τῷ ἀδελφῷ Αἰγύπτῳ διὰ τὴν τῶν ἀρρένων παίδων κτῆσιν καὶ φοβηθεὶς ὅπως μὴ ὑπ᾽ αὐτῶν ἐκβληθῇ ἐκ τῆς βασιλείας κτλ.* und motiviert damit die Feindschaft zwischen Danaos und den Aigyptiaden.

[2] Man könnte für Griechenland an die Ehe von Zeus und Hera erinnern. Vgl. Seneca Apocolocyntosis Kap. 8.

sagt τὸ μαντεῖον[1], worunter man sich irgend ein griechisches[2] Orakel vorstellen muß.

Wir werden nach dieser Darlegung keinen Grund haben, die Existenz des Orakelmotivs schon für die Danaidentrilogie des Aischylos zu behaupten.

## § 2. Perser

Atossa ist seit dem Auszug ihres Sohnes nach Hellas schon öfters durch Träume gequält worden (176 ff.), aber in der verflossenen Nacht hat sie ein Schreckbild von ungewohnter Deutlichkeit geschaut. Die Königin sah, wie sie den greisen Choreuten erzählt (181 ff.), zwei schöne Frauengestalten, Schwestern, die eine in persischer, die andere in dorischer Tracht, von denen die eine Asien, die andere Europa bewohnte[3]. Zwischen den Schwestern entstand Streit; Xerxes beschwichtigte die beiden und spannte sie an seinen Wagen. Das eine Weib ertrug das ihm aufgelegte Joch gerne, ja freute sich noch darüber, das andere gebärdete sich unruhig, zerriß mit den Händen das Geschirr und zerschmetterte das Joch. Xerxes stürzte vom Wagen, und plötzlich stand neben ihm Dareios, den Unfall beklagend; beim Anblick seines Vaters zerriß Xerxes seine Gewänder. Die von Atossa schon längst gehegte Furcht um ihren abwesenden Sohn wird nach diesem Traumgesicht, dessen schlimme Deutung für jedermann und natürlich am meisten für die sorgende Mutter klar ist, auf den höchsten Punkt getrieben. Als Atossa in der Morgen-

---

[1] Das τὸ ist wohl ein Zeichen von Flüchtigkeit des Scholiasten; auch sonst zeigt dieses Scholion seine geringe Qualität; nach dessen Darstellung verheiratet z. B. Danaos zuerst seine Töchter, dann erst befragt er das Orakel εἰ ἄρα καλῶς ἔγημαν. Der Mord würde danach schwerlich noch in die Brautnacht fallen können, und damit ist die Sage um einen wesentlichen Bestandteil ärmer gemacht.

[2] Die vorhergehenden Worte aaO.: Δαναὸς ἐγένετο Ἄργους βασιλεύς schließen wohl ein ausländisches, etwa ägyptisches Orakel aus.

[3] Sophokles hat (nach dem Zeugnis des Scholiasten zu V. 181) diesen Traum nachgeahmt in einem uns unbekannten Drama (TGF 1018). Siehe aber die Bemerkung von Nauck zur Stelle.

frühe aus dem Palaste trat, um den apotropäischen Göttern zu opfern, sah sie (200 ff.) einen zum Opferherd des Apollon fliehenden Adler. Darauf flog ein Habicht gegen den Adler heran und rupfte dem König der Vögel, der sich zusammenduckte, mit den Fängen die Federn aus. Eine Steigerung der Angst durch dieses Augurium ist kaum mehr möglich; aber das Vorzeichen macht den bösen Inhalt des Traumes nun zur Gewißheit. Die Erzählung des Traumes und des Auguriums müssen den Chor der Greise und mit ihm den Zuschauer [1] im tiefsten Innern bange machen um das Geschick des Großkönigs. Es ist mit Recht gesagt worden [2]: „Das Unheimliche, das in grausigen Träumen liegt, benutzt Aeschylus gern, um auf kommendes Unheil hinzuweisen und von vornherein eine gewisse schwüle Atmosphäre zu schaffen."

Im Traum wird der Kampf, zu dem der Großkönig ausgezogen, nicht als der zweier Heerführer oder zweier Heere, sondern als der zweier ganzer Erdteile [3] bezeichnet durch die beiden Frauen, und dadurch wird die Wirkung des Traums auf Atossa und Chor noch gesteigert [4], zugleich aber auch den Hellenen die universalhistorische Bedeutung ihres glorreichen Sieges vor Augen gerückt.

Abwehr des Unheils ist nur den Göttern möglich; daher rät der Chor, Atossa möge die Götter um Verhütung des drohenden Geschickes anflehen und ebenso die Unterirdischen,

---

[1] Der griechische und im besonderen der athenische Zuschauer, dessen Sympathie an sich durchaus nicht dem asiatischen Todfeinde galt, konnte sich des Gefühls des φόβος, zum allermindesten aber des ἔλεος, nicht erwehren, und schwerlich wird jemand gewesen sein, der mit Schadenfreude das im Drama zur Darstellung kommende furchtbare Unglück der Barbaren miterlebt hätte. Und sollte sich in einem der Zuschauer ein derartiges Gefühl geregt haben, jedenfalls lag dies weit von den Absichten des Meisters entfernt, der in dieser Tragödie ein unvergleichliches Beispiel der Sophrosyne gegeben hat.

[2] Richter, Zur Dramaturgie des Aeschylus 89. Vgl. auch von Wilamowitz, Die Perser des Aischylos, Hermes XXXII 386, und Fr. Oskar Hey, Der Traumglaube der Antike. Ein historischer Versuch I 21 (Progr. d. Kgl. Realgymnasiums München 1908). Ähnlich schon Bergk, Griechische Literaturgeschichte III 289.

[3] Vgl. das Scholion.

[4] Das deutet G. Hermann, Opuscula II 95 an.

vor allem ihren Gemahl, der ihr ja in der Nacht im Traum erschienen, bitten, sie möchten aus der Tiefe Gutes emporsenden für Atossa und ihren Sohn [1].

Damit ist der Übergang gegeben zur Beschwörung des Dareios (freilich hatte der Chor nur von einem Gebet an Dareios geredet, damit er Hilfe aus der Unterwelt sende, nicht aber auch, damit sein Schatten selbst erscheine). Doch bevor das ausgeführt wird, erfährt Traum und Vorzeichen schon die Bestätigung durch den Bericht des Boten über die Schlacht von Salamis. — Auf die Erscheinung des Dareios und die ganze Dareiosszene [2] gehe ich hier nur insoweit ein, als in ihr das Motiv der Mantik verwendet wird. Dareios, von Atossa über das Unglück seines Sohnes belehrt, erinnert sich jetzt alter Weissagungen [3] (739 ff.). Man möge die Verse im Text nachlesen.

[1] Prien (Rhein. Mus. VII 238) will in dem Traum die Andeutung einer persönlichen Gefahr des Xerxes erkennen, was aber mit Recht von Roscher (Rhein. Mus. XXV 239 f.) zurückgewiesen ist.

[2] Vgl. darüber u. a. Thomas aaO. 20 ff.; Richter aaO. 95 ff.

[3] Mehrfach ist die Auffassung vertreten worden, z. B. von Gruppe, Ariadne 623 f.; Patin *Études sur les tragiques Grecs* I 227; Koechly, Verhandlungen der Innsbrucker Philologenversammlung 1874, 73 und Bolle, Die Bühne des Aeschylus, Progr. Wismar 1906, 10, daß Dareios Prophezeiungsgabe besitze, nicht bloß Vorausverkündigungen, die er in seinem Leben erhalten, wiedergebe. Bei dieser Meinung kommt man dazu, Anstoß daran zu nehmen, daß Dareios anfänglich von dem Unglück nichts weiß und sich erst danach erkundigen muß, dann aber selbst die Zukunft in allen Einzelheiten voraussagt (Gruppe aaO. 625, auch Wecklein, Einleitung zu seiner kommentierten Ausgabe des Stücks [4] 1901, 9). Man hat dann zu dem Auskunftsmittel seine Zuflucht genommen (z. B. Koechly aaO. 73), dem Geist des Dareios erst allmählich das Bewußtsein wiederkehren zu lassen. Wir haben meines Erachtens kein Recht, dem größten Tragiker der Antike eine derartige Inkonsequenz ohne zwingenden Grund zuzutrauen. — Man wird hier auch nicht auf die noch zu erwähnenden Aloga bei Sehern rekurrieren dürfen. Man nehme an, Dareios sei eben nicht mit Prophetengabe versehen (was an sich bei einem aus dem Hades Gestiegenen leicht denkbar wäre), sondern gebe lediglich die bei Lebzeiten erhaltenen Weissagungen wieder: dann ist es begreiflich, daß Dareios sich nach dem Vorgefallenen erkundigen muß und als er sieht, daß ein Teil der Weissagungen bereits eingetroffen, den weiteren Inhalt der Prophezeiungen mitteilt. Wenn der Schatten so nichts anderes verkündigt, als was schon die alten Sprüche sagten, und was daher mit Leichtigkeit auch eine andere Person, z. B. Chor oder Atossa, hätte

Dareios hatte gehofft, die Prophezeiungen, die er einst erhalten, würden nicht schon unter der Regierung seines Sohnes in Erfüllung gehen[1], da ja in den Sprüchen präzise Zeitangaben nicht enthalten zu sein pflegen. Jetzt aber, als er von der Überbrückung des Hellespontos und dem Zug nach Hellas gehört hat, von Dingen, die in jenen Weissagungen prophezeit sind, erinnert er sich der Sprüche und weiß, daß all das Unheil, das sie ankündigen, schon jetzt über seinen eigenen Sohn hereinbrechen wird, denn von den Weissagungen geht stets alles gleichzeitig in Erfüllung (802 *συμβαίνει γὰρ οὐ τὰ μέν, τὰ δ' οὔ*). So kommt der Großkönig dazu, seinem Reich die Schlacht von Platää ankündigen zu müssen, um das Maß des Jammers voll zu machen.

Die ganze Dareiosszene ist sicherlich zu dem bestimmten Zweck ins Drama eingefügt, um diese Prophezeiungen vorzubringen[2], also vor allem, um über den zeitlich begrenzten Rahmen der Tragödie hinausgehen und die Schlacht von Platää noch erwähnen und mit ihrer Hereinziehung bei Atossa, Chor und Zuschauer seelische Wirkungen erreichen zu können. Xerxes soll nach dem Plan des Dichters noch im Verlauf des Dramas auf die Bühne kommen; er kann also die Schlacht von Platää nicht mehr miterleben. Der Bote hat gleichfalls schon nach der Schlacht von Salamis Griechenland verlassen, folglich könnte auch er nichts von der letzten großen Niederlage des Xerxesheeres erzählen. Das größte Hindernis bei der Anwendung des üblichen Botenberichtes war aber die Chronologie, die der Dichter bei aller seiner Freiheit gegenüber den historischen Tatsachen[3] nicht ignorieren konnte. Das Auskunftsmittel, die Perser erst nach der Schlacht am

---

erzählen können, so geht daraus hervor, daß Aischylos auf die Erscheinung des Dareios als solche Gewicht legte. — Wir haben es hier also nicht mit eigentlicher Nekromantie zu tun.

[1] Vgl. Herwig, Das ethisch-religiöse Fundament der aeschyleischen Tragödie, Progr. d. Gymnasiums Konstanz 1878 15.

[2] Welcker, Kleine Schriften IV 168; Wecklein, Bursians Jahresberichte XVII 34 und XLVI 227; Ludwig Schiller, in der Einleitung seiner kommentierten Ausgabe der Perser, Berlin, Weidmann 1869, 16; Richter aaO. 99.

[3] Man denke etwa an die völlig unhistorische Zeichnung des Charakters des Dareios.

Asopos spielen zu lassen, hätte das Stück um seine beste Wirkung — den Eindruck des frischen Unglücks der Salamisschlacht — gebracht: es lag dem Dichter daran, gerade die Schlacht von Salamis in den Mittelpunkt des Dramas zu rücken; an Salamis hatte Aischylos selbst wie alle seine Mitbürger das höchste persönliche und lokalpatriotische Interesse.

So macht Aischylos aus der Not eine Tugend und schafft in der Schattenerscheinung des Großkönigs einen höchst wirkungsvollen Ersatz eines Botenberichtes[1]. Aischylos, der bei Marathon[2], Artemision[3], Salamis[4] und Platää[5] in den Reihen der Kämpfer stand, der auf seiner Grabschrift nicht Dichter, sondern nur Marathonkämpfer genannt wird, hatte das Recht, auch die Schlacht von Platää ins Drama hereinzuziehen.

Die Frage, ob die von Dareios erwähnten Prophezeiungen im „Phineus" vorkamen und so eine gewisse innere Verknüpfung der beiden ersten Dramen der Trilogie erreicht wurde, läßt sich auf keine Weise entscheiden; Welcker[6], Otfried Müller[7], Gruppe[8], Klein[9], Köchly[10] haben solchen inneren Zusammenhang angenommen. Daß derartige Prophezeiungen über einen Feldzug eines orientalischen Herrschers gegen Hellas unter dem Namen der mythischen Seher Bakis und Musaios in jenen

[1] Auch Schiller hat sich nicht gescheut, ein Schlachtenbild, das über die zeitliche und örtliche Grenze eines Dramas hinausging, in einer prophetischen Szene darzustellen: die Vision des sterbenden Attinghausen vom Heldentod Winkelrieds in der Schlacht bei Sempach im „Wilhelm Tell".

[2] Das antike γένος § 10; Marmor Parium ep. 48, Zeile 63; Pausanias I 14, 5; Athenaios XIV 627 c. [3] Pausanias aaO.

[4] Zeugnis des Ion von Chios in seinen Ἐπιδημίαι (im Scholion zu den Persern 429).

[5] Das antike γένος § 4. Gegen den Einwand, die antike Vita habe eben die Teilnahme des Tragikers an dieser Schlacht aus den Persern herausgesponnen, läßt sich nicht viel sagen; aber es ist auch nicht wahrscheinlich, daß Aischylos gerade 479 v. Chr., als die verbündeten Hellenen die gesamte ihnen verfügbare Landmacht zusammenbrachten, am Kampfe nicht teilgenommen habe. [6] Aeschylische Trilogie 478 f.

[7] Geschichte der griechischen Literatur² II 84 f.; Allgemeine Schulzeitung 1832 II. Teil Spalte 862; Kleine Schriften I 395.

[8] Ariadne 94 u. 625. [9] Geschichte des Dramas I 210.

[10] AaO. 73 f.

Tagen umliefen, beweist das Zeugnis Herodots[1]. Aischylos stützte sich also bei der Erwähnung der alten Weissagungen auf tatsächlich vorhandene Sprüche. Es gilt aber auch hier der treffliche methodische Grundsatz, den Hedwig Jordan[2] aufgestellt hat: „Der Hinweis auf die Sage ist natürlich niemals hinreichender Erklärungsgrund. Sie gibt nur das Motiv, nicht seine Verwendung. Diese ist Eigentum des Dichters und muß innerhalb der Verhältnisse des betreffenden Werkes untersucht werden.“ — Wieweit ihm hierin sein Vorgänger Phrynichos Anregung gegeben hat, können wir bei der Dürftigkeit unserer Nachrichten über die Phoinissen des Phrynichos auch nicht einmal vermuten[3]. Dagegen können wir mit Sicherheit sagen, daß der Traum der Atossa in den Phoinissen nicht vorkam (das hat schon Gruppe, Ariadne 623 gesehen); denn wir haben in der antiken Hypothesis die auf Glaukos von Rhegion zurückgehende Angabe, daß Phrynichos zu Beginn des Dramas einen Eunuchen auftreten ließ, der die Niederlage des Xerxes berichtete. Danach hatte Phrynichos von dem Kunstmittel, durch den Traum Furcht erregen und dann erst das Unglück melden zu lassen, keinen Gebrauch gemacht; es ließe sich nur die eine Möglichkeit denken, daß der Traum erst nach dem Bericht der Katastrophe erzählt worden sei. Jedenfalls aber ist die in den Persern verwendete Anordnung des Traumes ureigene Erfindung des Aischylos. Der Traum selbst ist durchaus symbolisch-allegorisch gehalten, in derjenigen Form,

[1] VII 6, IX 42 u. 43. Vgl. über diesen Punkt u. a. O. Müller, Gesch. d. griech. Lit.[3] II 84 und Kleine Schriften I 394.

[2] Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XIX 1907, 177 Anm. 1.

[3] Dasselbe gilt auch für die szenische Einkleidung der Weissagungen, das Erscheinen des Dareios. Wenn auch Phrynichos einen Traum der Atossa nicht verwendet hat (darüber vgl. unten), und der Traum bei Aischylos die Beschwörungsszene motiviert, so darf daraus natürlich durchaus nicht geschlossen werden, die Schattenszene müsse bei Phrynichos gefehlt haben. Auch die Notiz des antiken *βίος*: *Πρῶτος Αἰσχύλος . . . τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγξιν, εἰδώλοις Ἐρινύσι κτλ.* darf nicht in diesem Sinn gepreßt werden. Wahrscheinlich ist das Vorhandensein des Schattens schon in den Phoinissen allerdings nicht; so ist die Dareiosszene allgemein (z. B. von Gruppe aaO. 623, Schiller aaO. 14) als Eigentum des Aischylos angesehen worden.

die prachtvolle Bilder zu schaffen vermag und für die es schon sehr frühe Beispiele gibt[1]. Es ließe sich vermuten, daß der Traum eine historische Grundlage habe[2]. Die Symbolik bedarf keiner Erklärung[3].

Der Traum hat in der Ökonomie des Dramas eine doppelte Aufgabe, wie von Wilamowitz aaO. bemerkt: er soll einmal einen Hinweis geben auf das hereinbrechende Unglück, dann aber die Dareiosszene vorbereiten. Die Bedeutung des Traumes wird noch gesteigert durch das Vogelzeichen. Das Augurium ist ganz offenkundig aus Odyssee *ο* 525 ff. genommen; an die Stelle der Taube mußte ein für den Großkönig signifikanter Vogel treten. — Der kunstvolle Bau auch dieser scheinbar so einfachen Tragödie liegt klar zutage: dreimal hat Aischylos das Motiv der Mantik verwendet, und alle drei Verwendungsarten durch Kausalnexus miteinander verknüpft: das Vogelzeichen wird von Atossa deswegen gesehen, weil sie ins Freie tritt; ihr Heraustreten aus dem Palast aber ist durch die Absicht begründet, wegen des Traumes die Götter anzurufen, und mit dem Traum ist in der S. 7 f. angedeuteten Weise die Dareiosszene mit ihren Weissagungen verknüpft. Die Perser, die älteste datierte Tragödie und zugleich das einzige uns überlieferte „historische“[4] antike Drama, sind schwerlich schlechthin das älteste Bühnenstück der Griechen, das das Motiv

---

[1] Die allegorischen Träume, die die Genesis Kapitel 40 und 41 erzählt, sind wohl die ältesten uns bekannten Träume. — Wir haben hier bei Aischylos, soweit ich sehe, die älteste Personifikation von Erdteilen durch Frauengestalten (die mythische Europa schalte ich hier aus).

[2] Als Quelle käme dann vielleicht der Logograph Dionysios von Milet in Betracht, vgl. darüber Wilhelm Nestle, Die Weltanschauung des Aischylos, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XIX 331.

[3] Man vergleiche die Auslegung im Oneirokritikon des Artemidoros III Kap. 18: *ὑπεζεῦχθαι ὀχήματι ὥσπερ τι τῶν τετραπόδων δουλείαν καὶ κάματον καὶ νόσον προαγορεύει, καὶ εἰ πάνυ τις λαμπρὸς καὶ ἁβροδίαιτος ὢν τὸν ὄνειρον ἴδοι.* Da Artemidor den Aischylos notorisch kennt, liegt vielleicht dieser Erklärung die vorliegende Stelle der Perser zugrunde.

[4] Otto Ribbeck, Rhein. Mus. XXX 145, und Fr. Nietzsche, Einleitung zu den Vorlesungen über Sophocles' Oedipus Rex, in den Philologica Band I (Band XVII der Großoktav-Gesamtausgabe) 313, machen darauf aufmerksam, daß den Hellenen im allgemeinen der prinzipielle Unterschied zwischen Mythos und Geschichte nicht zum Bewußtsein kam.

der Mantik zeigte; dazu ist der Bau — dreimalige Anwendung der Divination — viel zu kompliziert. Auch hätte schwerlich der Dichter gerade in einem nicht aus dem Mythos genommenen, sondern immerhin frei gestalteten Drama das Motiv der Mantik zuerst zur Anwendung gebracht. Wir glauben also, daß das Motiv der Mantik im Drama höher hinaufreicht als bis zum Jahre 472 v. Chr.

Aischylos war bei der Gestaltung der „Perser" frei vom Zwang einer überlieferten Sage, an der er wohl manches ändern, aber nicht ganz wesentliche Momente (und dazu gehören in den Mythen in der Regel die Orakel- und sonstigen Weissagungssprüche) ganz auslassen konnte, obgleich auch hier der oben erwähnte Satz Hedwig Jordans gilt. Bei den Persern kann niemand behaupten, daß die Geschichte den Aischylos gezwungen habe, gerade Traum, Vorzeichen[1] und Weissagungen anzuwenden. Folglich wissen wir, daß Aischylos mit dem Gebrauch derartiger Motive ganz bestimmte Absichten verband.

## § 3. Prometheus

Beim Kampf der Götter mit den Titanen hat sich Prometheus auf die Seite des Zeus gestellt, denn seine Mutter hat ihm geweissagt (209 ff.): *ὡς οὐ κατ' ἰσχὺν οὐδὲ πρὸς τὸ καρτερὸν | χρείη, δόλῳ δὲ τοὺς ὑπερσχόντας κρατεῖν.* Die Titanen aber verschmähten den Rat des Prometheus, zur List zu greifen, und so wußte er von vornherein, daß Zeus siegen würde. Daher ergriff er sofort Partei für den neuen Herrscher. Aber Zeus hat nichtsdestoweniger den Prometheus jetzt für seine den Menschen erwiesenen Wohltaten aufs härteste bestraft. Das Motiv dieses Themisspruches ist für das Drama sehr wichtig, zwar nicht für den dramaturgischen Aufbau, aber für seine innere Gestaltung: der Tragiker wollte den Helden als von Zeus undankbar behandelt darstellen; der

[1] Die Tatsache allein schon, daß Aischylos das Vorzeichen aus Homer genommen hat, daß das Augurium also nicht historisch ist, beweist, mit welch künstlerischer — gleichgültig ob instinktiver oder bewußter — Absicht der Tragiker das Divinationsmotiv verwendet hat.

Titane mußte also dem Zeus irgendwie einmal einen Dienst geleistet haben, und da ließ sich bei der noch kurzen Regierungszeit des Herrschers nur Unterstützung im Kampf gegen die Titanen denken. Da aber Prometheus selbst Titane ist, mußte ein triftiger Grund gefunden werden, der ihn veranlassen konnte, ihrem Widersacher Zeus zu helfen, und diese Motivierung wird durch die Weissagung der Themis gegeben. Ohne Widerstand hat der Held die Fesselung über sich ergehen lassen; aber er zeigt auch beharrlichen Trotz und weiß, daß er um keinen Preis nachgeben wird. Das Dulden sowohl wie der starre Sinn erklären sich nur aus seiner Kenntnis des Schicksals, dem auch Zeus [1] unterworfen ist. Prometheus weiß, daß ihm das Leiden von den Moiren bestimmt ist (101 ff.); er wußte es schon, ehe er den Feuerraub beging, aber er glaubte nicht, daß die Strafe so hart sein würde (268) [2]. Von seiner Mutter Themis weiß Prometheus einen geheimnisvollen Schicksalsspruch über eine Gefahr, die der Ehe des Zeus mit einer bestimmten Göttin droht. Die Sage ist am ausführlichsten von Pindar (Isthmien VIII 26 ff.) erzählt: es ist bestimmt, daß der Sohn der Thetis gewaltiger werden wird als der Vater. Zeus — und ebenso Poseidon — bewirbt sich um die Hand der Göttin; kommt die Ehe des Zeus mit Thetis zustande, so ist die Herrschaft des Zeus dem Untergang geweiht, denn der Sohn aus dieser Verbindung wird, stärker als sein Vater, den Zeus vom neu erworbenen Throne stürzen. Dieser Spruch, nur der Themis und ihrem Sohne bekannt, wird von dem Helden aufs ängstlichste gehütet; weder die Okeaniden, noch zuletzt Hermes vermögen ihn dazu zu veranlassen, den Namen der Göttin, für deren Ehe der Spruch gilt, zu nennen, und so das wesentliche Moment des Geheimnisses zu verraten. Dieser Schicksalsspruch ist

[1] Vers 517 f. Die Leugnung Dronkes (Die religiösen und sittlichen Vorstellungen des Aeschylus und Sophokles, Jahrbücher für Philologie Supplement IV 11) ist gegenüber diesen klaren Worten ungerechtfertigt. Treffend sagt Rohde (Afterphilologie 1872, 43): „Nur daraus, daß auch über dem Haupte des Zeus ein von dessen Willkür unabhängiges Schicksal schwebt, ist ja überhaupt der Aufbau der Prometheustrilogie zu verstehen."

[2] Vgl. darüber Ludwig Schmidt, Einleitung zu seiner Ausgabe des Prometheus (Berlin 1870) 6.

im dramaturgischen Aufbau von eminenter Bedeutung, er ist geradezu der Angelpunkt der ganzen Tragödie[1]. Auf ihm allein baut sich der innere Widerstand des Helden auf, den er trotz seiner äußeren Besiegung durch die Fesseln nicht aufgibt: er kann dem höchsten Gott trotzen, weil er genau weiß, daß Zeus um jeden Preis das Geheimnis von ihm wird erkaufen müssen, wenn anders er nicht von der neubegründeten Herrschaft wieder vertrieben werden will. So beherrscht dieses Motiv die Seelenstimmung des Helden von Anfang bis zum Ende des Dramas: er läßt sich fesseln von der stärkeren physischen Gewalt, er widersetzt sich beharrlich den wohlgemeinten Vorschlägen der Okeaniden, er versichert fortwährend im Bewußtsein seiner Unentbehrlichkeit, daß Zeus mit ihm werde Frieden schließen müssen, er freut sich auf jenen Augenblick, wo sein Peiniger in die aus der Ehe mit Thetis drohende Gefahr blindlings wird hineingehen müssen, wenn er nicht vorher die Aussöhnung mit dem Titanen vorziehen wird (907 ff.). „Die innere Gemütsstimmung offenbart sich in der Art und Weise, wie Prometheus von seinem Geheimnisse spricht, wie er seine Hoffnung auf Demütigung des Zeus ausdrückt“ (Wecklein aaO. 16). Auch der Bote des Zeus vermag den Helden nicht zur Preisgabe des Geheimnisses zu veranlassen; im Vertrauen auf die Macht, die er durch seine Kenntnis des Schicksalsspruches über Zeus hat, sinkt er ungebrochen in die Tiefe. Prometheus weiß, daß sein Trotzen gegen den höchsten Gott nicht erfolglos ist; nur durch das Motiv des Spruches hat Aischylos dem Drama jenes peinliche, gerade für den frommen zeusgläubigen Zuschauer — und den Dichter selbst — unerträgliche Moment genommen, das im bloßen Trotzen und frecher Auflehnung gegen den Gott gelegen hätte, ohne daß ein Erfolg des Widerstandes und eine innerliche Berechtigung dazu vorhanden gewesen wäre; das hätte dem Drama auch jede Spannung rauben müssen[2]. — Wie wichtig das Motiv des Themisspruches

[1] Vgl. die Ausführungen von Gruppe, Ariadne 66 ff.; Westphal, Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien (Leipzig 1869) 209 ff.; Thomas aaO. 39 ff.; Richter aaO. 52 ff.; Wecklein, Einleitung zu seiner kommentierten Ausgabe des Prometheus (Leipzig 1893) 16 ff. [2] Vgl. Wecklein aaO.

für den Aufbau der Tragödie — und der ganzen Trilogie — ist, geht daraus hervor, daß es offenbar erst von Aischylos selbst in den Prometheusmythos hineingetragen worden ist. Denn Hesiod, Theogonie 463 ff. erzählt von Kronos:

> *πεύθετο γὰρ Γαίης τε καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος*
> *οὕνεκά οἱ πέπρωτο ἑῷ ὑπὸ παιδὶ δαμῆναι*
> *καὶ κρατερῷ περ ἐόντι.*

Mit Grund hat Bergk (Griech. Lit.-Gesch. III 325 ff.) geschlossen, die Sage von der Bedrohung der Herrschaft des Kronos (durch Zeus) sei die primäre und erst später auf Zeus-Peleus-Achilleus übertragen worden. Um den Schicksalsspruch aber überhaupt in dem Prometheusmythos verwenden zu können, mußte Themis, die allein die Kenntnis des Geheimnisses nach der Sage (Pindar Pythien VIII 32) hatte, zur Mutter des Prometheus gemacht werden, während die ältere Sage (Hesiod Theogonie 510) Klymene als die Mutter des Titanen nennt[1]. Diese Umgestaltung hat dem Tragiker vielleicht schon in einer attischen Sage, die durch eine Amphora[2] in Florenz nach der Vermutung von Bapp[3] wiedergegeben wird, vorgelegen.

In diese Haupthandlung des Dramas fügt sich die Io-Szene[4] ein. In das bisherige Leben des Mädchens hat mehrfach die Mantik eingegriffen: Träume taten ihr kund, daß Zeus sie zur Geliebten begehre (645 ff.), und Träume forderten sie auf, sich dem Gotte nicht zu versagen. Schließlich ver-

[1] Das hat schon der Scholiast (zu Vers 18) gesehen.

[2] Abgebildet, aber in sehr kleinem Maßstab, bei Hermann Thiersch, Tyrrhenische Amphoren 1899 Tafel 2 Nr. 6, besprochen von Bapp bei Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie III Spalte 3090.

[3] AaO. Nach der Beschreibung von Bapp sieht man auf der Vase, die noch ins 6. Jahrhundert gehöre, Herakles, Athene, Hermes, Poseidon und Demeter (durch Beischrift gesichert); Bapp vermutet, Demeter vertrete die Stelle der Ge-Themis. Die Beziehung auf den Prometheusmythos scheint Bapp lediglich aus dem abgebildeten Kranze, in dem er den Lygoskranz vermutet, herzuleiten. Diese Kombination ist also sehr unsicher.

[4] Eine richtige Würdigung dieser Szene hat gegenüber den zu weit gehenden Herabsetzungen Richters Henri Weil (*Journal des Savants* 1894, 654 ff., wiederabgedruckt in seinen *Études sur le drame antique* 33 ff.) gegeben.

ständigte sie ihren Vater davon, und dieser sandte zahlreiche Boten nach Delphi und Dodona (658 ff.) ὡς μάθοι τί χρὴ | δρῶντ' ἢ λέγοντα δαίμοσιν πράσσειν φίλα. Nach vielen unklaren Sprüchen erhielt Inachos endlich die deutliche Aufforderung, das Mädchen aus der Heimat zu vertreiben und an den Grenzen der Erde umherirren zu lassen; sonst werde der Blitz des Zeus das ganze Geschlecht vernichten (664 ff.). Diesem Spruch des Loxias[1] gehorchend, trieb der König seine Tochter auf die jammervolle Irrfahrt, auf der sie jetzt zu Prometheus gelangt ist. Die Träume[2] Ios geben also den Anstoß zur Befragung der Orakel, und einer dieser Göttersprüche[3] wird die Ursache zur Irrfahrt, auf der sie jetzt zu Prometheus gelangt ist. Folglich motivieren Träume und pythischer Spruch das Zusammentreffen der Io mit Prometheus[4]. Von der Unglück-

---

[1] Apollon wird im besonderen da, wo seine Funktion als Orakelspender in Betracht kommt, mit Vorliebe Λοξίας genannt, das stets als selbständiger Name, niemals als Attribut zu Ἀπόλλων gilt. Die Etymologie hat in der Antike geschwankt (vgl. Höfer in Roschers Lexikon II Spalte 2144), und schwankt bei den heutigen Gelehrten noch ebenso (vgl. Stein zu Herodot I Kap. 91; von Schröder, Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung XXIX 227; Fröhde, Bezzenbergers Beiträge III 8). Welches auch die richtige Etymologie sein mag, Aischylos hat, das darf man getrost sagen, den Namen von λόγος oder λέγειν abgeleitet und ihn in dem Sinne verstanden, daß er den Gott bedeute, der etwas erkläre, ansage oder verkündige. Hätte er an die Ableitung von λοξός „schief, undeutlich" geglaubt, so hätte er das Wort sicher nicht verwendet, weil es dann eine Gotteslästerung gewesen wäre, wie mit Recht bemerkt worden ist, z. B. von Stein (aaO.), Fröhde (aaO.), Höfer (aaO. Spalte 2144). Welcker hat etwas Ähnliches gefühlt, wenn er sagt (Griechische Götterlehre II 27): „Loxias drückt nur den Charakter vieler Orakel der Wahrheit nach ehrfürchtig aus und enthält, wie ihn Pindar und die Tragiker, Aeschylus besonders so häufig, Herodot u. a. gebrauchen, eher einen Ehrentitel als Tadel".

[2] In Dodona, wohin das Mädchen auf seiner Fahrt gelangt, wird es als Gemahlin des Zeus begrüßt (853 ff.); Zeus bestätigt also durch seine Eichen, was er Io in den Träumen kundgetan hat.

[3] Man beachte, daß diese Träume durchaus noch die homerische Form zeigen, bei der jemand im Traum zum Schlafenden spricht; vgl. Hey aaO. 10 ff.

[4] Das Zusammentreffen ist, wenn man will, „Zufall", so gut wie die Begegnung des Aigeus mit Medeia in der euripideischen „Medeia".

lichen gebeten, prophezeit ihr Prometheus kraft seiner göttlichen Kenntnis[1] die Irrfahrten, die sie noch zu erdulden haben wird, bis sie am Ende der Mühsal anlangen soll (788 ff.). Damit setzt die große geographisch-ethnographische Schilderung ein, die, wie man mit Recht bemerkt hat[2], mit ihren wunderbaren und märchenhaften Nachrichten auf die damaligen Athener, die sich an Reisebeschreibungen nicht satt hören konnten, einen besonderen Reiz ausgeübt haben muß, und die eben zu diesem Zweck vom Dichter so ausführlich gehalten worden ist. Io wird in Ägypten das Ende ihrer Irrfahrten finden; dort wird sie Mutter eines Geschlechts werden, das, in die Heimat Argos zurückgekehrt, einen bogengewaltigen Helden hervorbringen wird, den Erlöser für die Leiden des Titanen. So hat es Themis ihrem Sohne geoffenbart (873 f.).

Der Zuschauer gewinnt so neben einer farbenprächtigen Schilderung die Hoffnung auf ein gutes Ende der Mühsale, die über die Königstochter hereingebrochen sind; zugleich erfährt er auch von der festen Hoffnung auf Erlösung, die den Titanen bewegt und die ihn seinen Trotz festhalten läßt. Der Dichter weist damit voraus auf das zweite Stück[3] der Prometheustrilogie, ebenso wie er im „Agamemnon" durch Kassandra auf den Rächer Orestes, also auf die „Choephoren", vorauszeigt[4].

Um sich für seine Prophezeiungen Glauben zu verschaffen, verkündet Prometheus der Io — oder vielmehr den Zu-

[1] Daß das nicht alles von Themis ihrem Sohne bereits vorausverkündigt ist, sondern daß vieles auf eigener Weissagungsgabe des Prometheus beruht, hat mit Recht Thomas aaO. 73 ausgesprochen; solche Divinationskraft ist bei dem Gott, der die Menschen die Mantik gelehrt hat (484 ff.), nicht verwunderlich.

[2] Wecklein, Anmerkung zu Vers 561.

[3] Die von Westphal (aaO.) einleuchtend wahrscheinlich gemachte Reihenfolge *Προμηθεὺς δεσμώτης — Προμηθεὺς λυόμενος — Προμηθεὺς πυρφόρος* hätte W. Schmid in der Neubearbeitung der Christ'schen Literaturgeschichte 280 nicht umstoßen sollen.

[4] Bereits Gruppe, Ariadne 95 hat es ausgesprochen, daß „Aeschylus seine Stücke der Trilogie durch nichts lieber verbindet, als durch solche Prophezeiungen". Hier im Prometheus haben wir das erste sicher zu erkennende Beispiel, da die Sache mit der Persertrilogie, an die Gruppe an der zitierten Stelle denkt, sehr zweifelhaft ist.

schauern — ihre bereits erduldeten Irrfahrten. Diesem Motiv werden wir im Laufe dieser Untersuchung in den verschiedensten Variationen begegnen.

Wieweit bei der Vorausverkündigung der Abenteuer der Io Aischylos bestimmte Vorlagen benützte, ist nicht sicher zu ermitteln. Für die Träume und die Befragung der Orakelstätten könnte etwa Akusilaos in Betracht kommen [1], für die Irrfahrten die Arimaspeia des Aristeas von Prokonnesos [2].

Die Fahrt der Io nach Ägypten ist bereits den hesiodeischen *κατάλογοι* bekannt [3], und ebenso dem Bakchylides (Gedicht 18), der es nach Robert (Hermes XXXIII 131) aus der gleichen Quelle wie Aischylos hat.

Lediglich um eine aktuelle Anspielung einzuflechten, läßt der Tragiker den Titanen einen Ausbruch des Ätna voraussagen, ein vaticinium ex eventu, das sich auf die nach dem Marmor Parium 479/78 erfolgte Eruption bezieht. Daß diese Prophezeiung eigene Erfindung des Aischylos ist, braucht kaum gesagt zu werden.

Ich reihe hier ganz kurz den *Προμηθεὺς λυόμενος* an.

Prometheus hat recht behalten: der Erlöser erscheint für ihn, als er nach 30 000 [4] Jahren aus dem Abgrund zum Licht emportaucht, Herakles, der ihn von den Fesseln gegen den Willen des Zeus befreit. Der Held hatte einst gesagt (770), er werde nur seiner Fesseln ledig das Geheimnis dem Zeus offenbaren. Das ist jetzt erfüllt; um sich in den Besitz des Schicksalsspruches zu setzen, schließt Zeus Frieden mit Prometheus [5], indem für den Titanen Cheiron [6] als *διάδοχος τῶν πόνων* [7] eintritt, eine Bedingung, die Zeus gestellt hat (Prometheus 1026 ff.) [8]. Dem Herakles verkündigt Prometheus,

[1] Vgl. Nestle aaO. 331.

[2] Vgl. Rohde, Griechischer Roman [2] 186 f.; Berger, Geschichte der wissenschaftlichen Erdkunde der Griechen [2] 47; Epicorum Graecorum fragmenta 243 ff.

[3] Vgl. Deubner, Zur Iosage, Philologus LXIV (NF XVIII) 488.

[4] Schol. Aisch. Prom. 94.

[5] Westphal (aaO. S. 218) setzt die Versöhnung ins dritte Drama.

[6] Apollodor II § 85 Wagner.

[7] Prometheus 1027.

[8] In dieser Bestimmung mit Gruppe (aaO. 66) einen Schicksalsspruch,

so wie er es einst der Io getan hatte, den Weg voraus zu den Hesperiden [1], wieder eine prächtige Schilderung, für die wohl Pherekydes von Leros (fr. 33 FHG) Quelle war [2].

Der eine Schicksalsspruch, dessen Kenntnis Prometheus hat, hat demnach, wenn Westphal recht hat, treibende Kraft für alle drei Dramen der Trilogie; im einzelnen haben wir das nur für den *Προμηθεὺς δεσμώτης* feststellen können.

## § 4. Die Sieben gegen Theben

Gleich zu Beginn finden wir das Divinationsmotiv verwendet. Bisher ist mit der Hilfe der Götter alles glücklich vonstatten gegangen, 24 ff.:

*νῦν δ' ὡς ὁ μάντις φησίν, οἰωνῶν βοτήρ,*
*ἐν ὠσὶ νωμῶν καὶ φρεσίν, φάους δίχα,*
*χρηστηρίους ὄρνιθας ἀψευδεῖ τέχνῃ,*
*οὗτος τοιῶνδε δεσπότης μαντευμάτων*
*λέγει μεγίστην προσβολὴν Ἀχαιΐδα*
*νυκτηγορεῖσθαι κἀπιβούλευσιν πόλει.*

Teiresias [3] also hat einen heftigen Angriff der sieben Heerhaufen gegen Theben prophezeit. Das ist das erregende Moment. Durch den Seherspruch veranlaßt, betritt Eteokles die Bühne und ermahnt die Bürger, tapfer zu kämpfen. Zugleich wird der Zuschauer sogleich beim Eingang des Dramas in bange Erwartung versetzt — jetzt soll der heiße Entscheidungskampf beginnen, und so erhält die Tragödie von Anfang an den kriegerischen Charakter, dessen Aristophanes [4] seinen Aischylos sich rühmen läßt. Weil Eteokles vor einem Handstreich der Feinde durch den Seher gewarnt ist, schickt er Späher aus, um jeden Versuch einer Überrumpelung sogleich zu erfahren (36 ff.); in der Tat erscheint jetzt ein Bote

---

also nicht eine von Zeus selbst gestellte Bedingung erkennen zu wollen, fehlt m. E. jeder Anhaltspunkt.

[1] Strabo IV 183, Aischylos fr. 199 Nauck.

[2] Vgl. Nestle aaO. 331, auch von Wilamowitz, Herakles[1] 276 Anm. 25.

[3] Das hat schon das Scholion (zur Stelle) richtig geschlossen.

[4] Frösche 1021.

und meldet die Vorgänge im feindlichen Lager, die die Richtigkeit der Prophezeiung des Teiresias beweisen. Wie wir sehen, verwendet der Tragiker das Motiv des Seherspruches — der Seher wird entsprechend der sekundären Bedeutung dieser Prophezeiung so wenig redend eingeführt wie etwa Kalchas im „Aias“ —, um beim Zuschauer psychische Wirkungen hervorzubringen, so wie er es in den „Persern“ mit dem Traum und dem Vogelzeichen getan hatte, ferner um das Erscheinen des Boten und damit den Botenbericht zu motivieren. Daß das Motiv an dieser Stelle wohl von Aischylos selbst erfunden ist, kann kaum bezweifelt werden; es ist ja so sehr auf das Drama zugeschnitten, daß wir es schwerlich schon in die Sage zu setzen haben, wenn sie auch vielleicht gewisse Anhaltspunkte dargeboten hat.

Als der Bote zum zweitenmal die Bühne betritt, um dem König Meldung über die Bewegungen der Belagerer zu erstatten, meldet er (377 ff.):

*Τυδεὺς μὲν ἤδη πρὸς πύλαισι Προιτίσιν*
*βρέμει, πόρον δ' Ἰσμηνὸν οὐκ ἐᾷ περᾶν*
*ὁ μάντις· οὐ γὰρ σφάγια γίγνεται καλά.*

Mit diesem Spruch des Sehers wird der Grund angegeben, warum Eteokles auf der Bühne verbleiben und die Zeit mit Sprechen und Anhören der Botenrede über die feindlichen Heerführer statt mit Kämpfen zubringen kann[1]. Dem Tadel des Euripides (Phoinissen 751 ff.) freilich ist Aischylos trotz dieser Motivierung nicht entgangen. Beim Bericht über Amphiaraos, bei dem der Dichter mit besonders warmem Interesse verweilt[2], erzählt der Bote von ihm (587 ff.), wie er

[1] Bergk, Griech. Lit.-Gesch. III 296.

[2] Plutarch Aristeides Kap. 3 erzählt, daß in der Aufführung der Sieben im Theater zu Athen bei Vers 592:

*οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ' εἶναι θέλει*

sich aller Augen auf den anwesenden Aristeides gerichtet hätten. Das Publikum hat also wohl gefühlt, wie sehr die Zeichnung des Amphiaraos mit dem Charakter des Aristeides übereinstimmte. Die Vermutung ist nicht unwahrscheinlich, Aischylos habe die Figur des Sehers unmittelbar nach dem Vorbild seines athenischen Mitbürgers gearbeitet (so z. B. O. Müller, Gesch. d. griech. Lit.[2] II 91; Dieterich bei Pauly-Wissowa I Spalte 1018).

sein Fortleben unter der Erde prophezeit. Das ist ein kleiner Zug, durch den der Dichter das Interesse an dem ihm so sympathischen Amphiaraos noch erhöht.

Eteokles merkt mehr und mehr, daß der Fluch des Vaters jetzt an ihm in Erfüllung gehen wird; das hat sich ihm besonders in Träumen geoffenbart[1] (709 ff.): *ἐξέζεσεν γὰρ Οἰδίπου κατεύγματα· | ἄγαν δ' ἀληθεῖς ἐνυπνίων φαντασμάτων | ὄψεις, πατρῴων χρημάτων δατήριοι.* Aischylos begnügt sich mit diesem kurzen Hinweis, ohne den Inhalt der Träume selbst näher zu bezeichnen; aber gerade wegen der Unbestimmtheit erreicht er damit um so größere Wirkung beim Zuschauer. Der Chor geht jetzt auf die leidvollen Schicksale der Labdakiden ein (742 ff.), die in den beiden ersten Dramen der Trilogie wohl des näheren ausgeführt worden sind: *Ἀπόλλωνος εὖτε Λάϊος | βίᾳ, τρὶς εἰπόντος ἐν | μεσομφάλοις Πυθικοῖς | χρηστηρίοις θνᾴσκοντα γέν- | νας ἄτερ σῴζειν πόλιν, κτλ.* Der delphische Gott hat den Laios, als er sich wegen Nachkommenschaft[2] an ihn wandte, dreimal[3] gewarnt, sich einen Sohn zu zeugen, aber im Ungehorsam haben Laios und Iokaste dem Rat des Gottes getrotzt. Warum Loxias dem Laios das Verbot gab, wissen wir nicht; es mochte das im *Λάϊος* oder im *Οἰδίπους* erwähnt gewesen sein. Man denkt gemäß der alten Tradition, die auch von Euripides in seinen Labdakidendramen beibehalten

---

[1] Vgl. Richter, aaO. 35 f.

[2] Befragungen der Orakel zu diesem Zweck kamen sehr häufig vor, vgl. ein Bleitäfelchen von Dodona (Carapanos *Dodone et ses ruines*, Paris 1878, Text 81) und die Erzählungen von Aigeus (Eur. Medeia), Xuthos (Eur. Ion), Eetion (Herodot V 92).

[3] Es geht nicht an, mit Wecklein (Bursians Jahresberichte Bd. XXVI 12 und Kommentar zur Stelle) das *τρίς* nur als Bezeichnung des Eindringlichen zu verstehen und auf Worte wie *τρισόλβιος, τρίσμακαρ, τρισάθλιος, τριτάλας* zu rekurrieren. Daß ein Unterschied zwischen einem absolut gebrauchten Zahlwort und einem Zahlwort in einem zusammengesetzten Wort besteht, wird einleuchten. Das Dreimalige bezeichnet, wie schon der Scholiast (zur Stelle) gesehen hat, *τὸ φιλάνθρωπον τοῦ θεοῦ*, vgl. auch Schneidewin, Philologus III 351. Daß die Dreizahl auch hier sehr wohl ihren Platz hat, so gut wie in hunderten von anderen, auf Kultus und Theologie sich beziehenden Dingen, liegt auf der Hand. Vgl. Usener „Dreiheit" (Rhein. Mus. LVIII 1 ff., 161 ff., 321 ff.).

ist, an die Verführung des Chrysippos[1]. Die drei Orakel hatten wohl nicht alle denselben Inhalt, sondern enthielten jeweils schärfere Mahnungen, wie Kruse (aaO.), Henri Weil (in der Praefatio seiner Ausgabe des Stückes) gegen die entgegengesetzte Meinung von Schneidewin und L. Schmidt annehmen. Ob diese drei Sprüche schon im Epos vorkamen,

[1] So Welcker, Aeschylische Trilogie 335 und Kleine Schriften IV 142, unter Zustimmung von Gruppe aaO. 588; Susemihl, Zeitschrift für die Altertumswissenschaft XV (1857) Spalte 101; Kruse *De Aeschyli Oedipodea*, Diss. Greifswald 1855, 30; Wecklein, Bursians Jahresberichte XXVI 11; Günther, Grundzüge der tragischen Kunst 118. Dagegen wird die Päderastie als Motiv für Aischylos geleugnet z. B. von Schneidewin aaO. 351; Ludwig Schmidt, Zeitschrift für die Altertumswissenschaft XIV (1856) Spalte 389; Geist *De fabula Oedipodea pars* II 4, Progr. d. Gymn. Büdingen 1880; Richter aaO. 30; Johannes Klein, Die Mythopöie des Sophokles in seinen Thebanischen Tragödien I. Teil, Programm d. Gymn. Eberswalde 1890, 4 und neuerdings durch von Wilamowitz, Drei Schlußszenen griechischer Dramen, Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1903, 440 Anm. 1. Das Argument, das von Wilamowitz gegen die Existenz des Motivs der Päderastie bei Aischylos vorbringt: durch die Päderastie wird wohl die Hera des Kithairon verletzt, wie es das alte Epos dargestellt hatte (Schol. Eurip. Phoinissen 1760), aber nicht Apollon, der die Päderastie nicht verworfen hat, hat m. E. nicht die ihm durch von Wilamowitz beigelegte Beweiskraft; denn für Euripides steht das erotische Motiv über allen Zweifel erhaben fest, und doch läßt auch er den Apollon die Orakel verkündigen. Euripides fand also keine Disharmonie darin, den Apollon zum Verkündiger der Rache an dem *παιδεραστής* zu machen. Daß sich von Aischylos bis zu Euripides die Auffassung der Hellenen über den delphischen Gott so gründlich gewandelt hätte, wird man nicht annehmen. Für Aischylos ist Apollon nur der Verkündiger dessen, was er von Zeus erhalten hat, wie er seinen Apollon in den Eumeniden selbst aussprechen läßt; also führt die Warnung des Apollon an Laios letzten Endes auf Zeus zurück, und damit auch sehr leicht, wie man zugeben wird, auf Hera, die Ehestifterin, der die Päderastie ein Greuel ist. Es läßt sich danach m. E. sehr wohl das Motiv der Päderastie mit der Tatsache vereinigen, daß bei Aischylos Apollon gegenüber Hera in den Vordergrund gedrängt ist, und der Schluß, Aischylos könne das Motiv des *παιδικὸς ἔρως* nicht verwendet haben, erscheint mir unzulässig. Daß die vom Gott verlangte Kinderlosigkeit des Königspaares gerade bei der milden Denkungsart des Aischylos, von dem darin Sophokles sehr stark abweicht, durch einen sehr triftigen Grund motiviert sein mußte, hat mit Recht Welcker, Kleine Schriften IV 142, ausgesprochen; Kinderlosigkeit ist für den antiken Menschen eine der furchtbarsten Strafen, schon aus religiösen Gründen (Rohde, Psyche[4] II 200).

ist ungewiß; Welcker (Der epische Cyclus II 316) hat es für wahrscheinlich gehalten, vgl. dagegen L. Schmidt, aaO. Der Bescheid des Gottes, der vom Tod des Laios durch Sohneshand redete, liegt uns in ältester Gestalt vor bei Pindar, Olympien II 43 ff. und geht nach Bethe (Thebanische Heldenlieder 161) auf das Epos Thebais zurück. Für Aischylos charakteristisch[1] ist die Form, in der das Unheil dem Laios prophezeit wird; das Orakel sagt nicht, wie dasjenige im Oidipus Tyrannos: „Du wirst einen Sohn zeugen, von dessen Hand Du den Tod erleiden wirst", sondern: „Hüte Dich, Dir Nachkommenschaft zu erwecken; denn wenn Du ohne Kinder stirbst, wirst Du die Stadt retten". Es wird also an die Vaterlandsliebe des Fürsten appelliert, aber es war wohl ebenso eindringlich gesagt, daß Laios selbst von der Hand seines Sohnes fallen würde; bei der kurzen Rekapitulation im Chorlied konnte das, weil allgemein bekannt, wegbleiben. Die Antworten, die Aischylos seinem Laios erteilen läßt, erstrecken sich somit nicht bloß auf Laios, auch nicht auf Oidipus allein, sondern noch auf dessen Söhne und die Zeit der Epigonen, in der Theben in höchste Gefahr geraten wird[2]; er läßt also auch die Frucht des Ungehorsams sich bis in die vierte Generation erstrecken. Um so eher sollte, meint man, der Befehl des Gottes erfüllt werden, um so größere Schuld trifft aber jetzt den Laios, als er gegen den Rat des Loxias einen Sohn zeugt, *κρατηθεὶς ἐκ φίλων ἀβουλιᾶν* (750). Nun bricht all das prophezeite, wohlbekannte Unheil über die Labdakiden herein; die Enkel des Laios müssen zugrunde gehen, *Φοίβῳ στυγηθὲν πᾶν τὸ Λαΐου γένος* (691); ja Apollon beteiligt sich persönlich am Kampfe (799 ff.). — Eteokles und Polyneikes fallen. Damit gehen die Ahnungen des Chors in Erfüllung (840): *ἐξέπραξεν, οὐδ᾽ ἀπεῖπεν | πατρόθεν εὐκταία φάτις· | βουλαὶ δ᾽ ἄπιστοι Λαΐου διήρκεσαν. | μέριμνα δ᾽ ἀμφὶ πτόλιν | θέσφατ᾽ οὐκ ἀμβλύνεται.* — Schon aus dieser kurzen

---

[1] Herwig (aaO. 17): „Die Tendenz seiner Tragödie läuft darauf hinaus, dem Menschen von seiner freien Entschließung soviel zu retten, als irgend möglich; und mehr als er in der Oedipussage zu diesem Zwecke tat, ließ sich bei ihrem widerstrebenden Charakter nicht erreichen."

[2] Vgl. von Wilamowitz, Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1903, 440.

Darlegung wird die hervorragende Bedeutung des Motivs der Mantik und im besonderen des Motivs der Orakel in diesem aus dem Orakelmythos par excellence genommenen Drama klar geworden sein; zu einer vollen Klarheit über seine Verwendung in der Trilogie können wir nicht gelangen; da müssen wir als Supplement mit dem nötigen Vorbehalt die Labdakidendramen des Sophokles und Euripides gebrauchen.

## § 5. Agamemnon

Bei der Aufstellung des Wächters hat sich Klytaimestra auf eine — in der Trilogie nirgends erwähnte, aber vom antiken Zuschauer leicht zu ergänzende — Prophezeiung des Kalchas gestützt (*B* 329): *τῷ δεκάτῳ* (*ἔτει*) *δὲ πόλιν αἱρήσομεν εὐρυάγυιαν.* So braucht Klytaimestra erst im zehnten Jahr den Wächter auszustellen und jetzt, wo das Drama seinen Anfang nimmt, kann durch den Flammentelegraphen die Nachricht von dem Falle Ilions erwartet werden. Der Chor erinnert sich in der Parodos an das Vorzeichen, das beim Auszug der Atreiden aus Argos[1] erschienen ist (113 ff.):

*οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νε-*
*ῶν, ὁ κελαινός, ὁ δ' ἐξόπιν ἀργᾶς . . . . . .*
*βοσκόμενοι λαγίναν, ἐρικυμάδα φέρματα, γένναν,*
*βλαβέντα λοισθίων δρόμων.*

Diesem Augurium folgt die Interpretation des Kalchas: der Seher hat sogleich geschlossen, Artemis zürne den Atreiden[2] und es werde sich daraus Unheil ergeben. Kalchas hat sich in seiner Ahnung nicht getäuscht: bald wehen in Aulis widrige Winde (198 ff.): *ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ | χείματος ἄλλο μῆχαρ | βριθύτερον πρόμοισιν | μάντις ἔκλαγξεν προφέρων | Ἄρτεμιν, ὥστε χθόνα βάκ | τροις ἐπικρούσαντας Ἀτρεί | δας δάκρυ μὴ κατασχεῖν.*

---

[1] Wie z. B. Finsler, Die Orestie des Aischylos, Jahresbericht über das städtische Gymnasium in Bern 1890, 16 richtig gesehen hat.

[2] Über die Ursache des Grolles sind zahlreiche Meinungen vorgebracht, vgl. die Zusammenstellung bei Welcker, Aeschylische Trilogie 409; Günther aaO. 120 ff.; Richter aaO. 140; Finsler aaO. 16.

Der Seher fürchtet:

*μή τινας ἀντιπνόους Δαναοῖς χρονίας ἐχενηίδας αὔρας*
*σπευδομένα θυσίαν ἑτέραν ἄνομόν τιν' ἄδαιτον,*
*νεικέων τέκτονα σύμφυτον, οὐ δεισήνορα, τεύξῃ.*
*μίμνει γὰρ δνοφερὰ παλίνορτος*
*οἰκονόμος δολία μνάμων μῆνις τεκνόποινος.*

Die schlimme Ahnung des Kalchas fühlt auch der Chor: *τοῖς δ' ὁμόφωνον | αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.* Da der eine Teil der Weissagung in Erfüllung gegangen ist, fürchtet der Chor die Verwirklichung auch der zweiten Hälfte. So ist dem Drama in der Erwähnung des alten, schon vor zehn Jahren erteilten Spruches des Sehers durch den Chor ein Moment gegeben, das gleich von der Parodos an beim Zuschauer Furcht und Spannung erweckt, zugleich aber auch die Blicke auf Agamemnon, den Helden des Dramas, lenkt. Was Aischylos in den „Persern" durch den Traum und das Vorzeichen erreicht, erzielt er hier durch den Bericht über einen zeitlich weit zurückliegenden Seherspruch, der zugleich auf die Opferung Iphigeneias, ein für das Drama wesentliches Motiv [1], hinweist.

Das Vorzeichen, wohl erst von Aischylos in den Mythos eingeführt [2], ist, wie man schon lange gesehen hat, eine Variation des *τέρας* in *B* 308 ff. [3], desselben, aus dem heraus Kalchas seine Prophezeiung gegeben hat. Zu Artemis — und der Groll der Artemis war seit den Kyprien (EGF 19) unverrückbar fest gegeben — standen die *στρουθοί* des homerischen Zeichens in keiner Beziehung, sondern nur Tiere der Jagd; also mußte das *τέρας* geändert werden, wobei wieder Homer (*P* 674 ff.) das Vorbild abgab. Der Ort des Geschehnisses ist von Aulis nach Argos verlegt und damit eine zeitliche Distanz zwischen der aus den Zeichen entspringenden düsteren Ahnung des Kalchas und ihrer Verwirklichung geschaffen.

---

[1] Richter (aaO.) und Finsler (aaO. 18) besonders betonen den kausalen Zusammenhang zwischen der Opferung des Mädchens und dem Ehebruch Klytaimestras. [2] Finsler aaO. 11.

[3] Auch die Kyprien (EGF 18) haben dieses Vorzeichen unverändert beibehalten.

Das beweist von neuem, wie planmäßig der Tragiker derartige Motive aus dem Gebiet der Mantik hereingezogen hat.

Nun zur Kassandraszene, der großartigsten uns bekannten Verwendung einer Prophezeiung[1]. Bevor die unglückliche Königstochter, die soeben auf dem Wagen Agamemnons vor den Palast gelangt ist, auf den Befehl Klytaimestras ins Innere des Hauses tritt, wird sie vom ἐνθουσιασμός erfaßt und sieht vor ihrem geistigen Auge gräßliche Bilder schweben (1085 ff.). Später läßt die Ekstase des Mädchens — wie schon das Metrum es andeutet — nach; sie wiederholt in klareren Worten das eben in höchster Verzückung Hervorgestoßene. Aber auch so ist sie dem Chor noch nicht verständlich, bis sie endlich mit voller Deutlichkeit das Gräßliche enthüllt (1246 ff.).

Die Seherin hat uns durch ihre Visionen einen Blick eröffnet in die blutbefleckte Vergangenheit des Atreidenhauses und damit ihre Glaubwürdigkeit für die folgenden Visionen, die sich auf Gegenwart und Zukunft beziehen, erwiesen, wie ihr der Chor ausdrücklich bestätigt (1091 ff.), ein von den Tragikern in den mannigfachsten Nuancen angewandtes Motiv[2]. Kassandra, von Apollon mit der Gabe, rückwärts und vorwärts zu schauen, ausgestattet, sieht die Erinyen, die seit der πρώταρχος ἄτη, dem Thyestesmahl, im Haus der Atreiden weilen, und offenbart den wahren Ursprung des Unglücks, das auf dem Königsgeschlecht lastet[3]. Kas-

---

[1] Vgl. über diese Szene u. a. Gruppe, Ariadne 20; Thomas aaO. 48 ff.; Richter aaO. 165 ff.; Weil *Études sur le drame antique* 36 ff.; Finsler aaO. 23; Rohde, Psyche[4] II 68 ff.

[2] Die Parallele zum Prometheus hat Wecklein (kommentierte Ausgabe der Orestie) zu Vers 1193 angemerkt.

[3] Richter (aaO. 169 ff.) und ähnlich Th. Plüß, Die Tragödie Agamemnon, Progr. d. Gymn. Basel 1896, 18 ff., lassen wohl mit Recht durch Kassandra als Prophetin des Apollon auch die Meinung des Dichters selbst ausgesprochen sein, aber sie gehen m. E. darin fehl, daß sie aus der Nichterwähnung der Opferung Iphigeneias schließen, Aischylos habe den Tod des Mädchens nicht mit als eine Triebfeder zum Untergang Agamemnons betrachtet wissen wollen, sondern habe ihn nur durch den Geschlechtsfluch, den Kassandra ausdrücklich erwähnt, zu Fall kommen lassen. Ebenso halte ich es für ungerechtfertigt, wenn Finsler (aaO. 25) Kassandra deswegen von der Rolle der apollinischen Verkündigerin der Wahrheit verdrängen und zu einer Partei machen will, weil sie von der persönlichen Schuld

sandra verkündet sodann das furchtbare Ende Agamemnons; der Dichter stellt in der Vision des Mädchens vor unser geistiges Auge, was er aus szenischen und religiösen [1] Gründen nicht vor das leibliche stellen durfte, und ersetzt das traditionelle Mittel des Botenberichtes durch ein unendlich viel wirksameres und künstlerisch feineres, wie Henri Weil [2] vortrefflich ausführt: *Agamemnon n'est pas tué sur la scène, on entendra ses cris, on verra la meurtrière, l'épée à la main, entre ses deux victimes; c'est quelque chose, ce n'est pas assez. Nous n'aurons point de récit, mais le poète nous donne mieux qu'une narration après le fait accompli. Les visions de Cassandre nous font assister aux préparatifs du meurtre, nous les suivons à mesure qu'ils s'accomplissent: „le bain assassin", „le filet infernal", „une main une autre main qui s'avancent avidement", toutes les images qui se présentent à l'esprit de la voyante, nous les voyons avec elle, comme si les murs du palais devenaient transparents . . . Quel récit peut se comparer à ces révélations anticipées, faites par une victime de la catastrophe imminente?.* Kassandra kennt genau das gräßliche Ende, das ihr bevorsteht, wenn sie jetzt über die Schwelle des Palastes schreiten wird, ja sie verkündet dem Chor ihr eigenes jammervolles Geschick. Und doch gibt es kein Entrinnen. So geht das Mädchen mit vollem Bewußtsein dem Tod entgegen. Gerade dieses Moment ist wahrhaft tragisch, tragischer noch als der sophokleische Oidipus, der zwar sein zukünftiges furchtbares Schicksal kennt, aber

---

Agamemnons schweigt. Man übersieht m. E. dabei, daß Aischylos bei der Schaffung seiner Kassandraszene in erster Linie Künstler war; als solcher mochte er sich vor der Wiederholung eines Berichtes über den Tod Iphigeneias, den ja bereits der Chor angedeutet hat, scheuen. Auf alle Fälle aber ist ein Schluß ex silentio hier unstatthaft. Auch die Fragestellung, ob Aischylos beim Untergang Agamemnons persönliche Schuld oder Geschlechtsfluch wirksam sein lasse, ist unzulässig; Aischylos ist nicht einseitig genug gewesen, eine solche Alternative zu stellen und hat beides, eigenes Verschulden und Geschlechtsfluch, zusammenwirken lassen, wie schon A. W. Schlegel, Über dramatische Kunst und Literatur I (1825) 102 gesehen hat.

[1] Kiefer, Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne, Heidelberg 1909, 105 f.

[2] AaO. 37.

wenigstens vermeint, ihm entfliehen zu können. Menschlich jedenfalls ist gerade diese Partie der Kassandraszene, das Vorausschauen und Verkündigen des eigenen furchtbaren Endes, am ergreifendsten.

Nun öffnet sich der Blick der Unglücklichen auf die weitere Zukunft, in der wie am äußersten Rande des Horizontes ein Strahl der Hoffnung, wenn man das Hoffnung nennen darf, sich zeigt: ihr Untergang wird nicht ungesühnt bleiben, es wird einst der Tag erscheinen, an dem der Rächer kommen wird, an dem das Leben eines Weibes vom eigenen Sohn wird gefordert werden zur Sühne für den Tod Kassandras, das Leben eines Mannes für den Fall eines Heerkönigs. Mit diesem Ausblick auf die Zukunft weist der Dichter auf das zweite Drama seiner Trilogie hin und schafft damit eine vom Zuschauer klar empfundene Verknüpfung[1]. — Daß die Szene in der Gestalt, wie sie der „Agamemnon" darbietet, erst aus dem Genie des Aischylos geboren ist, können wir durch äußere Zeugnisse nicht beweisen, aber es läßt sich zuversichtlich behaupten. Bereits λ 422[2] kennt das schreckliche Ende der Seherin; die Kyprien[3] zuerst kennen ihre Weissagungsgabe, behandelt war wohl ihr Geschick auch von Stesichoros, wie Seeliger[4] vermutet hat, ferner von Pindar (Pythien XI 20 ff.) und Bakchylides (Porphyrio zu Horaz c. I 15). Aber gewißlich war es erst Aischylos, der Kassandra zu einer wirklichen Bühnenfigur gemacht, der vor allem die Verwendbarkeit ihrer

---

[1] Vgl. Fleischmann, Kritische Studien über die Kunst der Charakteristik bei Aeschylos und Sophokles I—IV. Abschnitt, Diss. Erlangen 1875, 10.

[2] Homer kennt aber nach Rohde, Psyche[4] II 56 noch keine Begeisterungsmantik, nur „kunstmäßige" Weissagung; auch Helenos weissagt *auguriis* (Cicero de divinatione I § 89), nur Kassandra *mentis incitatione et permotione divina* (Cicero aaO.). Hätte Rohde recht, so könnten die homerischen Gedichte auch noch keine Kassandraszene in der Art der aischyleischen kennen. Freilich würde die Sache anders liegen, wenn die viel gebilligte Ableitung des Wortes *μάντις* von *μαίνεσθαι* richtig wäre; Rohde, Psyche[4] II 56 Anm. 3 hat sie geleugnet. Aber die von Rohde befürwortete Ableitung von *μηνύειν* hat sprachwissenschaftlich, wie mir Bartholomae mitteilt, die größten Bedenken.

[3] EGF 17; Rohde Psyche II 69 Anm. 2. Vgl. Hensel aaO. 40.

[4] Die Überlieferung der griechischen Heldensage bei Stesichoros, Progr. der Fürsten- und Landesschule St. Afra in Meißen 1886, 22.

nicht bloß rein prophetischen, sondern visionären[1] Sehergabe als eines dramaturgischen Mittels ersten Ranges erkannt und danach in einer Weise gebraucht hat, deren volle Würdigung sich uns erst dann erschließt, wenn wir die beiden anderen antiken Kassandraszenen, die in den Troades des Euripides und dem Agamemnon des Seneca, damit vergleichen.

## § 6. Choephoren

Orestes steht am Grabe seines Vaters. Da naht der Chor, die Dienerinnen der Königin. Die Triebfeder zu ihrem Gang ans Grab ist ein Traum Klytaimestras in der vergangenen Nacht, der ihr geoffenbart hat (v. 40f.): *μέμφεσθαι τοὺς γᾶς νέρθεν περιθύμως | τοῖς κτανοῦσί τ' ἐγκοτεῖν*[2]. Mit der Schar der Dienerinnen kommt Elektra, die bald mit ihrem Bruder ein ergreifendes Wiedersehen feiert. Der Traum führt somit die Sendung der Grabesspenden, also auch die Anagnorisis[3] herbei, und durch die Örtlichkeit, an der sich die Wiedererkennung und die

---

[1] Der Unterschied zwischen Vision und Prophetie ist nicht zu verkennen. Auch Norden, Kommentar zu Vergil Aeneis VI 86ff. unterscheidet zwischen beiden Arten.

[2] Diese Deutung haben die *κριταὶ τῶν ὀνειράτων* gegeben (38); wir haben hier offenbar an eine Anspielung auf berufsmäßige Traumdeutung, die aber wohl durch Priester, nicht durch spezielle Traumdeuter erfolgt, zu denken. Durch das *θεόθεν* (39) wird das m. E. nahe gelegt. Anders dagegen Blaß, erklärende Ausgabe der Choephoren, Halle 1906, zur Stelle. Wenn Klytaimestra zur Deutung des Schreckbildes *κριταί* beizieht, so beweist das, daß sich die Fürstin in Sicherheit eingewiegt hat und im Augenblick nicht ernstlich an die drohende Rache ihres Sohnes denkt, denn sonst müßte ihr die durchsichtige Allegorie des Traumes ohne weiteres verständlich sein. Wenn die Traumdeuter bloß sagen, die Toten grollten (das *κτανοῦσιν* V. 41 ist offenbar ein Wort des Chores, schwerlich ein Ausdruck der *κριταί*), so haben sie zwar mit dieser Folgerung aus dem Traum recht, aber sie verschweigen der Klytaimestra aus Devotion die im Traum genau spezialisierte Gefahr, sie geben also der Fürstin statt einer präzisen Interpretation des Traumes nur eine ganz allgemein gehaltene Auskunft. Es bleibt freilich die Möglichkeit, daß Aischylos aus künstlerischen Absichten von einer wirklichen Deutung des Traumes durch die *κριταί* nicht geredet hat, vielleicht, um nicht dem Orestes selbst die Deutung des Schreckbildes vorwegzunehmen.

[3] Fleischmann aaO. 13.

ganze Handlung vollzieht[1], das Grab Agamemnons, wird der Tote geradezu zur mithandelnden Person gemacht[2]. Die knappe Erwähnung des Traumgesichtes der Klytaimestra genügt gerade, um den Zuschauer in das Gefühl gespannter, nicht banger, wie in der Regel, sondern freudig gestimmter Erwartung zu versetzen. Dann erzählt Orestes der Schwester, auf wessen Antrieb er gekommen ist (269 ff.). Der delphische Gott hat unter Androhung der furchtbarsten Strafen für den Unterlassungsfall dem Orestes das Befehlsorakel[3] gegeben, den Tod seines Vaters an den Mördern zu rächen; aber auch ohne den Befehl des Gottes müßte er zur Tat schreiten, aus ganz materiellen Gründen, wie er 298 ff. erklärt. — Bevor Orestes zur Ausführung der Tat schreitet, fragt er nach dem Grund, der Klytaimestra zur Absendung des Totenopfers bewogen hat: der Dichter betont an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich die Wirksamkeit des Traummotivs. Die Chorführerin erzählt ihm jetzt den Traum, den auch der Zuschauer bisher nur ganz andeutungsweise gekannt hat (v. 523):

*ἔκ τ' ὀνειράτων*
*καὶ νυκτιπλάγκτων δειμάτων πεπαλμένη*
*χοὰς ἔπεμψε τάσδε δύσθεος γυνή.*
ΟΡ. *ἦ καὶ πέπυσθε τοὔναρ, ὥστ' ὀρθῶς φράσαι;*
ΧΟ. *τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν, ὡς αὐτὴ λέγει,*
ΟΡ. *καὶ ποῖ τελευτᾷ καὶ καρανοῦται λόγος;*
ΧΟ. *ἐν σπαργάνοις τε παιδὸς ὁρμίσαι δίκην*
ΟΡ. *τίνος βορᾶς χρῄζοντα, νεογενὲς δάκος;*
ΧΟ. *αὐτή τ' ἐπισχεῖν μαστὸν ἐν τὠνείρατι.*
ΟΡ. *καὶ πῶς ἄτρωτον οὖθαρ ἦν ὑπὸ στύγους;*
ΧΟ. *ὥστ' ἐν γάλακτι θρόμβον αἵματος σπάσαι. κτλ.*

Aus der Erzählung dieses Traumes schöpft Orestes neue Hoffnung für das Gelingen seiner Tat (534):

[1] von Wilamowitz, Die Orestie griechisch und deutsch, II. Stück 254; Blaß aaO. 14 und Hedwig Jordan aaO. 178.

[2] Vgl. Otfried Müller, Eumeniden 193.

[3] An dieser Stelle begegnen wir einem ausgesprochenen „Befehlsorakel". Im übrigen sind die Grenzen zwischen Befehls- und Prophezeiungsorakeln flüssig. Weil Apollon das Richtige voraussieht, befiehlt er dem Menschen eine bestimmte Handlung.

*οὔτοι μάταιον ἂν τόδ' ὄψανον πέλοι . . . .*
*ἀλλ' εὔχομαι γῇ τῇδε καὶ πατρὸς τάφῳ*
*τοὔνειρον εἶναι τοῦτ' ἐμοὶ τελεσφόρον.*

Die Deutung des Traumes ist Orestes sofort klar, wie aus der Auslegung, die er dem Chor gibt (542 ff.), erhellt. Jetzt geht Orestes, neu gestärkt durch das für ihn glückverheißende nächtliche Zeichen[1], ans Rachewerk. Aigisthos fällt.

Klytaimestra eilt vor den Palast, des Geschehenen noch unkundig. Orestes, und mit ihm Pylades, tritt wieder heraus, Klytaimestra suchend, deren böses Gewissen durch das eine Rätselwort des Dieners *τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω* im Augenblick die furchtbare Gewißheit erhalten hat, daß Orestes, der Rächer, erschienen ist. Jetzt steht sie ihm auch schon gegenüber. Der Sohn zückt das Schwert und dringt auf die Mutter ein; in ihrer höchsten Not reißt sie das Gewand vom Busen und entblößt ihre Brust:

*ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἴδεσαι, τέκνον,*
*μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἅμα*
*οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.*

Bei diesem Appell an seine Kindesliebe läßt Orestes das gezückte Schwert sinken. Von furchtbarem Seelenkampf zerwühlt, fragt er seinen Pylades:

*Πυλάδη; τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;*

Das ganze Drama droht zu stocken. Da löst der Dichter dem Freunde die Zunge für drei kurze, aber inhaltsschwere Verse:

*ποῦ δὴ τὰ λαμπρὰ Λοξίου μαντεύματα*
*τὰ πυθόχρηστα, πιστὰ δ' εὐορκώματα;*
*ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον.*

Diese Worte, mit denen Pylades als Hypostase des Herrn von Delphi[2] die ganze Autorität der pythischen Orakelstätte, der höchsten geistlichen Instanz von Hellas, einsetzt, verfehlen ihre Wirkung nicht. Der furchtbare Kampf im Innern des Orestes ist nun zu Ende, der Sieg Delphis entschieden.

---

[1] Vgl. von Wilamowitz, Die Orestie II. Teil 39.
[2] Wie zuerst Otfried Müller in seinen Eumeniden 131/32 dargelegt hat. Vgl. auch Zielinski, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum III 88.

Sicher und ohne Zögern schreitet Orest jetzt zur zweiten Tat und führt die Mutter hinein in den Palast.

Nach dem Mord, als Orestes die Erinyen nahen fühlt, weiß er sofort, was er jetzt zu tun hat: er wird auf Geheiß des Gottes nach Delphi ziehen (1038): *οὐδ' ἐφ' ἑστίαν | ἄλλην τραπέσθαι Λοξίας ἐφίετο.*

Die Bedeutung des Orakelmotivs in den Choephoren sei nur noch kurz besprochen. Der Spruch des delphischen Gottes ist zu einem großen Teil — wir haben ja gesehen, daß Orestes seine eigenen persönlichen Beweggründe nicht verschweigt — die treibende Kraft des ersten Teiles der Handlung, die alleinige Triebfeder für den zweiten Teil, er gibt auch die Art an, wie die Tat ausgeführt werden soll (274): *τρόπον τὸν αὐτὸν ἀνταποκτεῖναι λέγων,* also mit List. Der Dichter, dem die „Eumeniden" schon vorschweben, weiß, daß der Gott selbst wird eintreten müssen für Orestes, und daß darum auch der Gott nicht bloß *μεταίτιος,* sondern *παναίτιος* (Eumeniden 199 f.) werden muß. Es galt jetzt die Ausschaltung der persönlichen Motive des Orestes zu vollziehen und die Pflicht als entscheidenden Beweggrund [1] in die Aktion des Dramas einzustellen, „um die Schuld nicht zu groß werden zu lassen" [2], es galt aber vor allem, diese Vertauschung der Rollen auch dem Zuschauer aufs deutlichste kenntlich zu machen [3]. Der geniale Meister hat diese Aufgabe durch ein einzigartiges Mittel gelöst in der Pyladesszene, die mehr ist als ein bloßes retardierendes Moment: hier arbeitet er die beiden sich entgegenstehenden Gewalten plastisch heraus, die menschlichen Gefühle, das alte Recht in Klytaimestra, die trotz ihres furchtbaren Frevels eben doch Mutter ist und bleibt; die göttliche Gewalt, das neue Recht in Pylades, der nicht in eigener Machtvollkommenheit, sondern als Stellvertreter Apollons [4] auf der Bühne steht; zwischen ihnen Orestes. Pylades tritt jetzt ein für die aufs äußerste gefährdete Sache des Gottes, und damit ein jeder sehe, daß es nicht der Freund des Orestes, sondern

[1] Finsler aaO. 37. [2] Finsler aaO.

[3] Vgl. Otfried Müller, Eumeniden 195.

[4] Vgl. auch Klein, Geschichte des Dramas I 290.

der Stellvertreter Apollons sei, gebraucht der Tragiker das unvergleichliche Mittel, ihn auch äußerlich als Gottgesandten zu bezeichnen: er öffnet ihm als einer stummen Figur den Mund für ein kurzes Wort, nur das eine Mal, und gerade das muß dem Zuschauer deutlich machen, daß es sich bei der Mahnung des Pylades um ein Ding von höchster Wichtigkeit handelt.

Von diesem Augenblick an weiß Orestes, daß er nicht mehr als Mensch, mit eigenem Willen[1], sondern kraft göttlichen Befehles die grausige Tat vollziehen muß; er baut auf die Hilfe des Gottes, der ihn das Rachewerk geheißen hat, der ihn daher auch beschützen wird. Von diesem Augenblick an weiß auch der Zuschauer, daß der Gott den Menschen abgelöst hat, und daß die ganze treibende Kraft des Muttermordes Apollon ist.

Nach dem Muttermord tritt wieder das Orakelmotiv in Kraft: Apollon hat dem Mörder befohlen, zu allererst zu ihm nach Delphi zu kommen. So stellt der Tragiker auch hier wieder, ebenso wie im „Agamemnon“, die innere Verknüpfung des einzelnen Dramas mit der nächstfolgenden Tragödie der Trilogie her; die Handlung gewinnt mit dem durch das Orakel motivierten Weggang des Orestes äußerlich einen Abschluß, und innerlich wird durch das Motiv auf das letzte Stück der Trilogie hingewiesen, so daß der Zuschauer mit neugespannter Erwartung aus dem Schluß der „Choephoren“ scheidet und seine Blicke zu den „Eumeniden“ richtet. Es scheint diese Technik, gerade durch die Mantik den Zusammenhang der Trilogie herzustellen, von Aischylos mit besonderer Vorliebe gebraucht worden zu sein. Das Beispiel der Prometheustrilogie, wenigstens der ersten zwei Stücke, der Oidipustrilogie — wie die „Sieben“ deutlich genug erkennen lassen —, und

[1] Vgl. Herwig aaO. 18; Rohde, Psyche$^4$ II 230. Fleischmann (aaO.) geht m. E. fehl, wenn er für das ganze Drama den eigenen Willen des Orestes neben dem Gott mitwirken läßt; der Einschnitt, den die Pyladesszene in die Tragödie macht, ist viel tiefer als Fleischmann annimmt. Wenn Fleischmann auf Choephoren 298 rekurriert, so übersieht er eben, daß Orestes nach der Pyladesszene innerlich ein ganz anderer geworden ist, so daß wir seine Worte im ersten Teil des Dramas nicht gegen den zweiten Teil ausspielen dürfen.

hier der Orestie beweisen es[1]. Wenn der Tragiker den Apollon ein Orakel erteilen läßt, Orestes solle nach dem Morde wieder nach Delphi kommen (statt etwa er solle nach längerem Umherirren nach Athen gehen), so will er damit offenbar einen Kompromiß zwischen der delphischen Sage und der attischen Tradition schließen.

Vom Orakelmotiv führt in feiner Steigerung ein direkter Weg zur Hypostase Apollons, d. h. zu Pylades, von da zur leibhaftigen Erscheinung des Gottes selbst[2]. Die höchst kunstvolle und absichtliche Steigerung der mantischen Motive in der Trilogie: Vorzeichen — Seherspruch — visionäre Prophezeiung — Orakel — Traum Klytaimestras — Pylades, Stellvertreter Apollons — Vision der Erinyen — Erscheinung Apollons selbst — ist unverkennbar. Durch die ganze Trilogie zieht sich diese Kette von Motiven der Divination, die alle — mit Ausnahme des Vorzeichens, also des äußersten Gliedes, und des Traums der Erinyen — auf Apollon zurückgehen. Daß auch der Traum Klytaimestras von Loxias gesandt ist, sagt der Chor (Choephoren 32 ff.), wie es scheint[3], ausdrücklich. Das Motiv der Göttererscheinung stellt somit die potenzierte Stufe des Orakelmotivs dar.

Aischylos fand das Traummotiv bereits vor, wie ein Fragment der Orestie des Stesichoros[4] beweist. Von Wilamowitz[5] hat wohl mit Recht nicht direkte Abhängigkeit des Tragikers von Stesichoros, sondern gemeinsame Quelle angenommen. Die Gestaltung des Traums in der uns vorliegenden

---

[1] Von dem hypothetischen Zusammenhang der Persertrilogie sehe ich hier ab; er gewinnt aber nach dem Gesagten an Wahrscheinlichkeit.

[2] Man kann in der Prophezeiung Kassandras vom Kommen des Rächers die erste Stufe der Tätigkeit Apollons erblicken, da ja die Seherin gerade von Apollon zur Weissagung begeistert ist.

[3] *Φοῖβος* hat der Mediceus v. 32, und diese Lesart ist von Wecklein wohl mit Recht festgehalten worden gegenüber Weil. Die Erklärung des *Φοῖβος*, die Wecklein (im Kommentar zur Stelle) gibt, wird man schwerlich billigen.

[4] Plutarch *De sera num. vind.* Kap. 10 (Fragment 42 Bergk):

*τᾷ δὲ δράκων ἐδόκησεν μολεῖν κάρα βεβροτωμένος ἄκρον·*
*ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη.*

[5] Die Orestie, griechisch und deutsch 248 f.

Form aber ist nicht stesichoreisch, vermutlich ein Werk des Tragikers selbst. Bei Stesichoros bezieht sich die Schlange auf Agamemnon[1], bei Aischylos auf Orestes[2]. Die stesichoreische Fassung ist sicher die ältere, denn in ihr kommt die uralte Anschauung zum Ausdruck, daß die Schlange die Seele des Toten ist. Der Traum ist uns bei Stesichoros gewiß vollständig erzählt, und es geht nicht an, ihn mit Robert aaO. durch den aischyleischen und sophokleischen zu vervollständigen[3]. Wenn Aischylos dem Traum die Wendung gibt, daß die Schlange an der Brust Klytaimestras liegt[4] und mit der Milch zugleich Blut aus ihr saugt, so hat er das sicherlich aus uraltem Volksglauben genommen, offenbar aus einer Kontamination zweier Vorstellungskreise. Nach weitverbreiteter Volksanschauung trinken die Schlangen gerne Milch, auch Frauenmilch[5]. Das ist ohne Zweifel die ältere Vorstellung.

---

[1] Die Interpretation des zweiten Verses des stesichoreischen Fragments ist strittig; man möchte am ehesten mit Robert, Bild und Lied 170f. annehmen, der *βασιλεὺς Πλεισθενίδας* sei niemand anderes als Agamemnon selbst. Der Traum würde dann also nur von einem, nicht von zwei Drachen reden.

[2] Das ist trefflich von Radermacher, Das Jenseits im Mythos der Hellenen, Untersuchungen über antiken Jenseitsglauben, Bonn 1903, 125ff. ausgeführt.

[3] Radermacher aaO. Schon Seeliger aaO. 19 hatte gegen diese Annahme Roberts polemisiert.

[4] Otfried Müller, Eumeniden 111 Anm. 5 hat eine Darstellung auf einem Sarkophagfragment (früher in der Villa Borghese zu Rom, jetzt im Louvre), abgebildet bei Robert, Sarkophagreliefs II Tafel 56 Nr. 161, als die am Boden liegende Klytaimestra, nach der eine Schlange züngelt, verstehen und mit dem Traum der Klytaimestra in den „Choephoren" in Zusammenhang bringen wollen; nach Robert stellt die Szene eine schlafende Erinys dar, wie die Fackel in ihrer rechten Hand beweist. Die Schlange ist also lediglich das typische Attribut der Erinys, und damit die Vermutung Müllers unhaltbar geworden.

[5] Beispiele dafür sind gesammelt von Olbrich, Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde III 41ff. und IV 67ff. Die tiefere religiöse Grundlage für diesen Volksglauben hat Olbrich wohl richtig darin gesucht, daß die Schlange als Seelentier der lebenerhaltenden Kraft der Milch bedarf: es ist schwerlich Zufall, daß die Totenspenden in Hellas gerade auch aus Milch bestehen. Vgl. Usener, Milch und Honig, Rhein. Mus. LVII 177ff.

Zu dieser tritt bei Aischylos eine andere, die der Schlange den Charakter des überwiegend Schrecklichen gibt und die wohl auf den gerade in Osteuropa verbreiteten Vampyrglauben zurückgeht[1]. Das Orakelmotiv gehörte offenbar gleichfalls dem Bestand des Mythos an, den der Tragiker schon vorfand[2]. Es begegnet uns, sicher bezeugt, zuerst bei Stesichoros, denn der Scholiast zu Euripides Orestes 268 sagt: *Στησιχόρῳ ἑπόμενος τόξα φησιν αὐτὸν εἰληφέναι παρὰ Ἀπόλλωνος.* Daraus müssen wir schließen, daß Apollon dem Orestes den Befehl zur Rache an Aigisthos und Klytaimestra gegeben hatte[3]. Das Zusammentreffen am Grabe gehört schon der voraischyleischen[4] Sage an, wie ein melisches Thonrelief[5] beweist; aber vielleicht hat erst Aischylos die beiden Motive — Orakel und Traum — so miteinander verbunden, daß er den Traum durch Apollon beim Herannahen des Rächers entstehen und durch den Traum die Begegnung der Geschwister erfolgen ließ[6]. Die Pyladesszene ist in der Gestalt, wie sie die Choephoren zeigen, gewiß Eigentum des Tragikers. Ob Pylades bei Stesichoros[7] eine Rolle spielte, wie von Wilamowitz[8] für sicher, Robert[9] für unwahrscheinlich hält, ist ebensowenig zu

[1] Aischylos hat sich auch die Erinyen vampyrartig vorgestellt: sie saugen das Blut aus den Gliedern (Eumeniden 183ff., 264, 302, 305). Vgl. Rohde, Psyche[4] II 270 Anm. 1.

[2] Otfried Müller, Eumeniden 148 hält den Aufenthalt des Orestes in Delphi, von wo er als Bluträcher auszieht, um als Blutbefleckter zurückzukehren, für uralte Sage, wohl mit Recht. Man wird bereits für diese Sage ein Orakel vermuten dürfen, und ebenso für das durch von Wilamowitz postulierte apollinisch-delphische Epos.

[3] Aigisthos war schon nach homerischer Darstellung (α 30, α 288ff., γ 306ff.) von Orestes getötet worden, aber nicht auch Klytaimestra (Vers γ 310, der vom Muttermord zu reden scheint, ist sehr wahrscheinlich interpoliert, und auch wenn man seine Echtheit für sicher hält, keineswegs eindeutig auf Muttermord zu beziehen).

[4] Robert, Bild und Lied 167ff.

[5] Abgebildet *Monumenti dell' Instituto* VI Tafel 57.

[6] Jordan aaO. Robert will auch das auf Stesichoros zurückführen, was zum mindesten sehr zweifelhaft ist. Vgl. Radermacher aaO. 129.

[7] Das delphische Epos hat nach von Wilamowitz die Figur des Pylades verwendet; das ist natürlich höchst ungewiß.

[8] Hermes XVIII 221 Anm. 1, ebenso Seeliger aaO. 22.

[9] AaO. 180.

entscheiden wie die Frage, ob er bei Pindar aktiv eine Stelle hatte[1]. Pylades wird das erste Mal genannt in den *Νόστοι*[2].

## § 7. Eumeniden

Der Schatten Klytaimestras erscheint[3] für den Zuschauer leibhaftig, für die schlafenden Erinyen im Traume sichtbar.

Der Schatten der Ermordeten spricht zu den Schlafenden, um sie aufzuwecken und an ihre Pflicht zu mahnen (111 ff.). Jetzt wachen die Erinyen auf und blicken umher, sich zu vergewissern, ob der Traum Richtiges gesagt; eine von ihnen läßt sich klagend hören, v. 155: *Ἐμοὶ δ' ὄνειδος ἐξ ὀνειράτων μολὸν | ἔτυψεν δίκαν διφρηλάτου | μεσολαβεῖ κέντρῳ | ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν. | πάρεστι μαστίκτορος δαΐου δαμίου | βαρὺ τὸ περίβαρυ κρύος ἔχειν.* So durch die Traumerscheinung aufs neue angespornt, nehmen sie die Verfolgung des Muttermörders wieder auf. Die Traumerscheinung hat für das Drama die Bedeutung, die Zuschauer mit der treibenden Kraft, die hinter den Erinyen steht, auch wirklich bekannt zu machen. Der Traum stachelt die Erinyen zu neuer Verfolgung an und motiviert damit indirekt bis zu einem gewissen Grade auch seinerseits den Wechsel der Szene von Delphi nach Athen: durch den Traum werden die Erinyen veranlaßt, nicht schon hier in Delphi von der Verfolgung abzustehen und so den athenischen Dichter zu zwingen, das Drama in Delphi endigen zu lassen, sondern den Orestes weiter durch die Lande zu verfolgen. Da greift das Orakelmotiv ein und gibt dem unstäten, durch die Schattenerscheinung dem Orestes von neuem aufgezwungenen Irren eine feste Direktive und zeigt ihm einen Ruhepunkt, den Ort, wo der Tragiker die Entscheidung geben lassen will, Athen. Nicht der letzte Grund aber, warum Aischylos die Traumerscheinung Klytaimestras einführte, war auch der äußere theatralische Effekt; deshalb wählte der Tragiker einen „exoterischen“ Traum[3].

---

[1] Das betont Radermacher aaO. 133. [2] EGF 53 Kinkel.

[3] Siehe Hey aaO. 20. Übrigens halte ich Hey's Unterscheidung in exoterische und esoterische Träume nicht für glücklich.

Die Erinyen eilen unaufhörlich hinter Orestes drein, der auf Befehl Apollons, den er ihm persönlich, nicht durch den Mund der Pythia, erteilt (64), sich abermals auf die Irrfahrten über die ganze Erde hin begeben hat (79):

> . . . μολὼν δὲ Παλλάδος ποτὶ πτόλιν
> ἵζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας.
> κἀκεῖ δικαστὰς τῶνδε καὶ θελκτηρίους
> μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὑρήσομεν,
> ὥστ᾽ ἐς τὸ πᾶν σε τῶνδ᾽ ἀπαλλάξαι πόνων.
> καὶ γὰρ κτανεῖν σ᾽ ἔπεισα μητρῷον δέμας.

Nach langer Zeit kommt Orestes nach Athen; getreu dem Spruch des Loxias umfaßt er mit den Armen das Bild der Göttin (235 ff.).

Mit dem Spruch des Loxias ist der Ortswechsel innerhalb des Dramas motiviert, so wie durch das Orakel des Gottes, das die Reise des Orestes nach Delphi nach vollbrachter Tat befiehlt, der Ortswechsel von Argos nach Delphi motiviert ist. Damit ist der Schauplatz des Dramas der geworden, den der Dichter haben wollte [1]; nicht Delphi und seine Priester sollten den Orestes entsühnen, sondern Athen. Durch die vorangegangenen Orakel ist alles vorbereitet auf das Erscheinen Apollons zu seiner Rechtfertigung gegen die Erinyen. Auf die Reden der beiden Gottheiten einzugehen haben wir keinen Anlaß, da sie keine eigentlichen Orakel enthalten.

Die Idee zur Einführung der vor allem äußerlich effektvollen Schattenerscheinung Klytaimestras wird der Dichter aus der Volkssage genommen haben, die die *ἄταφοι*, die *ἄωροι* und die *βιαιοθάνατοι* ruhelos umherirren läßt [2], schwerlich aus einem literarischen Vorgänger. Der Orakelspruch in den

---

[1] von Wilamowitz, Übersetzung der Eumeniden 1907, 37: „Apollon selbst weist seinen Schützling nach Athen, aus keinem anderen Grunde, als weil er weiß, daß er dort gerichtet und freigesprochen werden wird. So äußerlich ist die Verknüpfung der beiden ursprünglich gesonderten und in sich abgeschlossenen Geschichten, die das Drama vereinigt hat, der apollinischen, delphischen Sühne, und des athenischen Gerichts".

[2] Das älteste derartige Beispiel (*Ψ* 65 ff.): der Schatten des Patroklos

Eumeniden, ebenso wie die damit in Kausalzusammenhang stehende Aburteilung des Orestes in Athen [1], beruht vermutlich auf attischer Lokalsage, nicht auf freier Erfindung des Tragikers [2]. Schwerlich gebrauchte ihn Stesichoros, der nur von einem Befehl Apollons, den Mord auszuführen und sich gegen die Erinyen mit dem Bogen zu verteidigen, wußte, nicht aber auch von dem Auftrag des Gottes, sich in Athen richten zu lassen [3]. Von einem delphischen Epos darf man a priori sagen, daß es nicht den Ruhm Delphis zugunsten von Athen geschmälert hätte, daß es also auch nicht durch Apollon dem Orestes den Befehl hätte geben lassen, nach Athen zu gehen.

---

erscheint dem Achilleus und bittet um Bestattung. Vgl. über alle drei Arten Rohde, Psyche⁴ II 411 ff. [1] O. Müller, Eumeniden 157.

[2] Wenn der Aufenthaltsort des Orestes vor dem Mord Athen war, wie die attische Sage (γ 307) berichtet, so läßt sich denken, daß sie auch schon den Spruch des Apollon kannte, der den Orestes nach vollbrachter Tat nach Athen gehen hieß. Das war dann sehr einfach, wenn die längere Anwesenheit des Orestes in Athen vor dem Morde feststand. Aischylos dagegen hat, offenbar unter dem Einfluß der alten delphischen Tradition, vielleicht auch des Stesichoros (vgl. Seeliger aaO. 26), die Sage insofern verwickelter gemacht, als er einen nochmaligen Aufenthalt des Orestes in Delphi annahm: das lieferte ihm die effektvolle Tempelszene, nötigte ihn aber auch zum Ortswechsel. Der Einfluß der delphischen Version auf Aischylos läßt sich leicht begreifen; ist ihre Gewalt doch so stark gewesen, daß es keiner der drei großen Tragiker gewagt hat, die attische Sage vom athenischen Aufenthalt des Orestes vor der Tat wirklich ins Drama einzuführen, obgleich die Dichter ja stets bemüht sind, ihre Vaterstadt in die Mythen hereinzuziehen (vgl. die Aigeusszene in der Medeia des Euripides).

[3] Radermacher aaO. 132.

---

## Zweites Kapitel

## Sophokles

### § 8. Aias

Aias ist aus dem Griechenlager fortgeeilt (692), seinem Leben selbst ein Ende zu setzen. Da kommt, von des Helden Bruder Teukros gesandt, ein Bote (749):

*Ἐκ γὰρ ξυνέδρου καὶ τυραννικοῦ κύκλου*
*Κάλχας μεταστὰς οἶος Ἀτρειδῶν δίχα,*
*εἰς χεῖρα Τεύκρου δεξιὰν φιλοφρόνως*
*θεὶς εἶπε κἀπέσκηψε, παντοίᾳ τέχνῃ*
*εἶρξαι κατ᾽ ἦμαρ τοὐμφανὲς τὸ νῦν τόδε*
*Αἴανθ᾽ ὑπὸ σκηναῖσι μηδ᾽ ἀφέντ᾽ ἐᾶν,*
*εἰ ζῶντ᾽ ἐκεῖνον εἰσιδεῖν θέλοι ποτέ.*
*ἐλᾷ γὰρ αὐτὸν τῇδε θἠμέρᾳ μόνῃ*
*δίας Ἀθάνας μῆνις, ὡς ἔφη λέγων.*

Sofort als Teukros aus dem Mund des Kalchas diesen Seherspruch vernommen, sendet er den Boten, um des Sehers Geheiß auszuführen und Aias am heutigen Tag das Verlassen des Hauses zu verwehren (741 f.). Zu spät. Der Bote muß vom Chor erfahren, daß Aias das Zelt verlassen hat. Sofort weiß jetzt Bote und Chor, der eben noch, beruhigt durch die Worte des Aias bei seinem Weggehen, in sophokleischer Art ein heiteres Tanzlied angestimmt hat, daß der Held nicht mehr lebend zurückkehren wird. Der Chor ruft Tekmessa

aus dem Zelt, die den Dienern befiehlt, nach allen Richtungen hin ihren Herrn zu suchen. Der Leichnam wird von Tekmessa gefunden, wenige Augenblicke (898) nach der Tat.

Das Motiv des Seherspruches ist hier von Sophokles nur episodenhaft, aber sehr kunstvoll angewandt, um den tragischen Eindruck, den das Ende des Helden hervorruft, zu verstärken durch das „Zu spät“, das der Bote ausrufen muß:

*Βραδεῖαν ἡμᾶς ἆρ᾽ ὁ τήνδε τὴν ὁδὸν*
*πέμπων ἔπεμψεν ἢ ᾽φάνην ἐγὼ βραδύς.*

Die Katastrophe, die die Zuschauer bisher nur ahnen konnten, ist nun zur Gewißheit geworden, sie sind, als beim Szenenwechsel der Selbstmord des Helden sich vor ihren Augen vollzieht, auf das Grausige gefaßt. Des Kalchas Spruch gibt uns den Grund des Wahnsinns des Helden an, den Zorn Athenes. Das Scholion 756 sagt mit Recht: *Πιθανῶς ὡς μάντις τὴν αἰτίαν λέγει τῆς μανίας· κατ᾽ ἀρχὰς γὰρ ἡ Ἀθηνᾶ οὐδὲν τούτων προεῖπεν.*

Dieser Spruch ist auch die Veranlassung zum Suchen des Leichnams; wenn der Tote so schnell nach dem Sterben gefunden wird, ist wieder der Seherspruch Anlaß dazu, der die dunkeln Wolken der Ahnungen mit dem Blitz der Gewißheit durchleuchtet hat. So hat der Dichter aufs glücklichste das sofortige Auftreten des Chors mit Tekmessa am Tatort motiviert und zugleich das letzte Gebet des Helden zu Zeus (826):

*Πέμψον τιν᾽ ἡμῖν ἄγγελον, κακὴν φάτιν*
*Τεύκρῳ φέροντα, πρῶτος ὥς με βαστάσῃ*
*πεπτῶτα τῷδε περὶ νεορράντῳ ξίφει,*

in Erfüllung gehen lassen. Die Ähnlichkeit des Motivs des Seherspruches hier mit dem der Weissagung des Teiresias in der Antigone — beiden Weissagungen wird ein *ὀψέ* entgegengerufen — fällt jedem auf. Es zeigt sich deutlich die Entwicklung des Motivs vom Aias zur Antigone: hier erfahren wir den Seherspruch nur durch einen Boten, dort in der Antigone aus dem Munde des Sehers selbst. Man möchte daher auch chronologisch den Aias vor die Antigone setzen,

was auch vollständig mit allen sonstigen Datierungen des Aias stimmt; denn der Aias gilt heute allgemein und mit Grund als das älteste erhaltene Drama des Sophokles. In dieser Anwendung des Divinationsmotivs, das zu spät seine Wirkung auszuüben beginnt, liegt ein Stück herber Tragik, die gerade dem Sophokles eigentümlich ist. Man kann es so leicht verstehen, daß gerade er das Motiv in dieser Art angewendet hat, soweit wir sehen, er allein in der tragischen Trias.

Damit die wohlgemeinte Prophezeiung dem Kalchas, der traditionellen Sehergestalt für die Griechen vor Troja seit der Ilias, in den Mund gelegt werden kann, muß Kalchas von den Atreiden und Odysseus getrennt werden: Sophokles läßt ihn aus dem Kreis der Fürsten weggehen (749 ff.). Welcker, Kleine Schriften II 288, hat wohl mit Recht in der Aussage des Sehers, der Unwille der Göttin dauere nur noch diesen einen Tag, einen Hinweis auf die „wahre Beschaffenheit von der Schuld des Aias“ erblickt: nämlich Übereilung eines von Natur heftigen Charakters. Welcker sagt aaO.: „Sein Tod erscheint nun nicht als eigentlich zugemessene und unabwendbare Bestrafung, sondern als Folge der um einen Augenblick verspäteten Bestellung, eines unglücklichen Zufalls, wenigstens in Hinsicht auf die Strafe oder die Schuld, übrigens als freie Tat aus hochherzigem Sinn“.

Sophokles hat demnach aus äußeren — Erregung der Seele des Zuschauers — und aus inneren Gründen — Darlegung, wie der Zuschauer den Tod des Helden auffassen soll — das Seherspruchmotiv angewandt.

## § 9. Antigone

Kreon hat, den Vorstellungen Haimons zum Trotz, Antigone in das Felsengrab abführen lassen; da kommt Teiresias, nicht herbeigerufen von irgend jemand, sondern aus eigenem Antrieb[1], von der Hand eines Knaben geführt, und erzählt

[1] Das unterscheidet diese Teiresiasszene von der ähnlichen Szene im Oidipus Tyrannos, wie Müller, Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles 40, mit Recht hervorhebt.

dem König warnend das dreifache Zeichen, das sich soeben zugetragen hat (1001 ff.)[1]:

*Ἀγνῶτ᾽ ἀκούω φθόγγον ὀρνίθων, κακῷ*
*κλάζοντας οἴστρῳ καὶ βεβαρβαρωμένῳ·*
*καὶ σπῶντας ἐν χηλαῖσιν ἀλλήλους φοναῖς*
*ἔγνων· πτερῶν γὰρ ῥοῖβδος οὐκ ἄσημος ἦν.*

Dieses unheilverkündende erste Zeichen veranlaßt den Seher zur Erprobung eines zweiten (1005):

*Εὐθὺς δὲ δείσας ἐμπύρων ἐγευόμην*
*βωμοῖσι παμφλέκτοισιν· ἐκ δὲ θυμάτων*
*Ἥφαιστος οὐκ ἔλαμπεν, ἀλλ᾽ ἐπὶ σποδῷ*
*μυδῶσα κηκὶς μηρίων ἐτήκετο*
*κἄτυφε κἀνέπτυε, καὶ μετάρσιοι*
*χολαὶ διεσπείροντο, καὶ καταρρυεῖς*
*μηροὶ καλυπτῆς ἐξέκειντο πιμελῆς.*

Der Grund dieser schlimmen Vorbedeutungen geht deutlich aus dem dritten Zeichen hervor (1015):

*Καὶ ταῦτα τῆς σῆς ἐκ φρενὸς νοσεῖ πόλις.*
*Βωμοὶ γὰρ ἡμῖν ἐσχάραι τε παντελεῖς*
*πλήρεις ὑπ᾽ οἰωνῶν τε καὶ κυνῶν βορᾶς*
*τοῦ δυσμόρου πεπτῶτος Οἰδίπου γόνου.*

---

[1] Sophokles läßt den Kreon selbst (993 ff.) an den Nutzen, den er aus früheren Weisungen des Teiresias gehabt hat, erinnern. Das bezieht sich nicht auf die Opferung des Menoikeus oder Megareus; der Heldentod des Megareus wird zwar 1303 erwähnt, aber keineswegs als Opfertod; auch bei Aischylos *Septem* 474 ff. hat man ganz deutlich nicht an Opfertod zu denken, sondern an das ruhmvolle Ende in dem Kampf. Vgl. Bethe, Thebanische Heldenlieder 165 Anm. 9. Erst Euripides scheint die Version von der Opferung des Menoikeus erfunden zu haben. Wir dürfen hier also nicht an den uns aus den Phoinissen bekannten Einzelfall denken, sondern an einen ganz allgemeinen Hinweis auf frühere gute Ratschläge des Sehers. Das ist ein bei Aussprüchen von Sehern ständig wiederkehrendes Motiv, um den Aussagen erhöhte Glaubwürdigkeit zu geben. Das Motiv ist in jedem einzelnen Fall stets leicht variiert, hier in einer für Sophokles charakteristischen Art, so daß eine bei ihm beliebte gewisse tragische Ironie hineinkommt: Kreon erkennt ausdrücklich zu Beginn des Gesprächs mit Teiresias dessen frühere Ratschläge als heilsam an, folgt aber jetzt dem wohlgemeinten Rat des Sehers nicht, zu eigenem Schaden.

Teiresias[1] sucht mit der Erzählung wohlmeinend den König zur Zurückziehung des Verbots und damit auch zur Freilassung Antigones zu bewegen, umsonst, er erntet nur grundlose ehrenkränkende Verdächtigungen. Da enthüllt der Seher dem Verblendeten das kommende Schreckliche (1064 ff.):

*Ἀλλ' εὖ γέ τοι κάτισθι μὴ πολλοὺς ἔτι*
*τροχοὺς ἁμιλλητῆρας ἡλίου τελεῖν,*
*ἐν οἷσι τῶν σῶν αὐτὸς ἐκ σπλάγχνων ἕνα*
*νέκυν νεκρῶν ἀμοιβὸν ἀντιδοὺς ἔσει.*

Diese Worte, dazu die Erinnerung des Chors an die Untrüglichkeit der Sehersprüche des Greises stimmen endlich den König um; er eilt mit Dienern zum Felsengewölbe, um Polyneikes zu bestatten und Antigone zu befreien. Zu spät. Der Dichter hat es offenbar so gefügt, daß Antigone in derselben Zeit, in der Teiresias seine Warnungen spricht, aus dem Leben scheidet[2]. Das Motiv des Seherspruches setzt erst nach dem Höhepunkt, in der schon fallenden Handlung ein[3], und demnach ist auch sein Anteil am dramaturgischen Aufbau gering. Rein äußerlich hat der Teiresiasspruch die Aufgabe, die sofortige Aufsuchung der Felsenkammer zu motivieren — man sieht wieder die Parallele zum Aias — und so es überhaupt erst zu ermöglichen, daß das furchtbare Ende Haimons noch für das Drama wirksam wird. Denn Kreon hat ausdrücklich befohlen (887), Antigone allein zu lassen, also ist an dem Felsengrab kein Wächter, der als Bote kommen und das Geschehene melden könnte. Es lag dem Dichter daran, auch den Selbstmord Eurydikes sich noch im Verlauf des Dramas, das sich schon sehr stark dem Ende zuneigt, vollziehen zu lassen, also tat Eile not, und die Auffindung des Haimon, die allein den Tod der Königin herbeiführt, durfte nicht etwa bloßem Zufall überlassen bleiben, weil das gegen die *πιθανότης* verstoßen hätte, sondern mußte

[1] Über die Teiresiasszene vergleiche man die feinen Bemerkungen von Corssen, Die Antigone des Sophokles, ihre theatralische und sittliche Wirkung, Progr. d. Prinz-Heinrich-Gymnasiums, Berlin 1898, 25.

[2] Jacob *Sophocleae quaestiones* (Warschau 1821) I 357.

[3] G. Freytag, Die Technik des Dramas (1905) 150 und 151.

durch planvolle Absicht begründet werden. Bloße Ahnungen hätten bei dem starren Eigensinn des Königs schwerlich den Erfolg gehabt, das Verbot so rasch zu bereuen, da mußte ein Mann von untrüglicher Kenntnis der Zukunft ins Drama eingeführt werden, Teiresias. Das ist der äußere Zweck der Szene; innerlich hat der Dichter beabsichtigt, durch das *ὀψέ*, das erst durch den Seherspruch dem Zuschauer in so scharfer Betonung erscheint, auf seine Mitbürger zu wirken und das Wort *πάθει μάθος* mit der bitteren Tragik zu erfüllen, die er schon im Aias hineingelegt hatte und die für keinen charakteristischer ist als für Sophokles. Diese Wirkungen werden auch beim modernen Zuschauer noch hervorgebracht, aber eine weitere muß ihm völlig versagt bleiben: „Keine moderne Aufführung kann die ursprüngliche Wirkung der Szene zwischen Kreon und Tiresias hervorbringen, die in Athen ganz außerordentlich groß gewesen sein muß. Denn es fehlt die Grundbedingung bei den Schauspielern wie bei den Zuschauern: der Glaube, der den Dichter und sein Publikum beseelte“ [1]. Was Sophokles an der Teiresiasszene frei erfunden hat, läßt sich nicht feststellen; die gangbare Meinung [2] betrachtet den größten Teil des in dieser Tragödie dargestellten Stoffes als Eigentum des Sophokles, obgleich das dem Wesen dieses an Erfindungen nicht allzu reichen Tragikers nicht entspricht; Boeckh hat daher wohl mit Recht Benutzung eines Epos (der Oidipodie) angenommen, vgl. Bethe aaO. Haimon scheint Erfindung des Sophokles zu sein [3]; erst mit der Figur des Haimon aber ist der Ausgang der Handlung in Beziehung gesetzt zu Kreon; also scheint auch die Ankündigung des

---

[1] Corssen aaO. 23.

[2] Z. B. Corssen aaO. 35. Vgl. auch Bethe, Thebanische Heldenlieder 165, der die Entscheidung darüber von der Lösung der Echtheitsfrage des Schlusses der „Sieben“ abhängig macht; und diese Frage ist auch durch die oben erwähnte Abhandlung von v. Wilamowitz (SBB 1903) nicht entschieden.

[3] Christ-Schmid, Griech. Lit.-Gesch. I [5] 305. Daß Haimon Erfindung des Dichters ist, wird wohl auch dadurch nahegelegt, daß er erst Verlobter Antigones ist. Der Mythos hätte schwerlich einen solchen Zug überliefert; in dem hätte Haimon — wie nachher bei Euripides — wohl bereits Gatte Antigones sein müssen.

Unheils, d. h. die Teiresiasszene — zum mindesten in der vorliegenden Form, in der der Tod des Sohnes dem Kreon geweissagt wird —, Erfindung des Tragikers zu sein.

## § 10. Elektra

Orestes mit seinem *παιδαγωγός* kommt nach langen Jahren der Abwesenheit in das Land seines Vaters zurück und will Großes vollbringen. Die Triebfeder dazu teilt er uns selbst mit (32 ff.):

*Ἐγὼ γὰρ ἡνίχ᾽ ἱκόμην τὸ Πυθικὸν*
*μαντεῖον, ὡς μάθοιμ᾽ ὅτῳ τρόπῳ πατρὶ*
*δίκας ἀροίμην τῶν φονευσάντων πάρα,*
*χρῇ μοι τοιαῦθ᾽ ὁ Φοῖβος ὧν πεύσει τάχα·*
*ἄσκευον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ*
*δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγάς.*

Mit dem Orakel Apollons ist dem Drama das erregende Moment gegeben. Chrysothemis wird von Klytaimestra aus dem Palast gesandt, um am Grabe Agamemnons Totenspenden darzubringen. Das tut Klytaimestra natürlich nicht aus eigenem Antrieb, sondern geängstigt durch einen Traum, den uns Chrysothemis erzählt. Diese hat den Traum von jemandem erfahren, der zuhörte, wie Klytaimestra den Traum dem Helios erzählte (424 f.). Chrysothemis selbst mißt dem Traum keine Bedeutung bei; das ist ein Stück Charakteristik, wie Nauck (in der Einleitung zum Schneidewin-Nauckschen Kommentar 1893, 18) bemerkt hat. Chrysothemis berichtet ihrer Schwester (417 ff.):

*Λόγος τις αὐτήν ἐστιν εἰσιδεῖν πατρὸς*
*τοῦ σοῦ τε κἀμοῦ δευτέραν ὁμιλίαν*
*ἐλθόντος ἐς φῶς· εἶτα τόνδ᾽ ἐφέστιον*
*πῆξαι λαβόντα σκῆπτρον, οὑφόρει ποτὲ*
*αὐτός, τανῦν δ᾽ Αἴγισθος· ἐκ δὲ τοῦδ᾽ ἄνω*
*βλαστεῖν βρύοντα θαλλόν, ᾧ κατάσκιον*
*πᾶσαν γενέσθαι τὴν Μυκηναίων χθόνα.*

Elektra wird durch diese Mitteilung tief bewegt, verleiht aber ihrer Stimmung keinen Ausdruck. Um so mehr

tut das der Chor (472 ff.), der das Nahen der Dike ahnt. Für Elektra steht es fest, daß Agamemnon den Traum gesandt; ihm darf das Weib, das ihn ermordet, keine Grabesspenden bringen. Sie und Chrysothemis wollen dafür als bescheidene, aber willkommene Gabe eine Haarlocke niederlegen. Klytaimestra tritt aus der Burg, um an der Bildsäule des Apollon, als des *ἀλεξίκακος* und *προστατήριος*, Abwehr zu erflehen, wenn der Traum Ungünstiges bedeutet; das Gute soll er ihr in Erfüllung gehen lassen. Da kommt der Pädagoge heran und meldet den Tod des Orestes. — Chrysothemis aber, vom Grabe kommend, versichert ihrer Schwester, daß Orestes lebend nahe sei, denn sie habe untrügliche Zeichen angetroffen. Auch die Niederlegung der Haarlocke des Orestes ist auf Befehl des Orakels erfolgt (51 ff. und Scholion dazu); also auch in diesem an sich unwesentlich scheinenden, aber für die Anagnorisis so bedeutsamen Zug ist das Orakelmotiv verwendet. Chrysothemis behält Recht — Orestes, der Totgesagte, lebt, und die Geschwister sind jetzt wieder vereinigt. Die von Apollon aufgetragene Rachetat wird ohne Bedenken und Zögern vollbracht, Klytaimestra und Aigisthos fallen unter den Schwertstreichen des Orestes.

Das Befehlsorakel Apollons ist das treibende Moment im tatsächlichen Verlauf[1] der Tragödie, es veranlaßt Orestes zum Rachewerk, und es bestimmt die Art der Ausführung. Mit List soll der Jüngling zu Werke gehen; daher die ganze Intrigue, die falsche Botschaft, durch die Klytaimestra getäuscht wird: auf ihr Gebet an Apollon erhält Klytaimestra als scheinbare Erfüllung die Nachricht vom Tode des Sohnes[2]. Orestes zeigt in den bereits zitierten Versen 32 ff. deutlich, daß der Gedanke an Rache für seinen ermordeten Vater ihm nicht erst durch Loxias nahe gelegt worden ist; Orestes fragt den Gott nicht, ob er überhaupt die Tat vollbringen soll, sondern nur *ὅτῳ τρόπῳ*. Für ihn steht also die Pflicht der

[1] Aber nur im tatsächlichen Verlauf, denn die Heldin, Elektra, würde auch ohne Orakel das Rachewerk jetzt ausführen.

[2] Plüß, Die Eröffnungsszene der Elektra des Sophokles (in der Einladungsschrift zur Feier des 300 jährigen Bestandes des Gymnasiums Basel 1889, 48 ff. und in der Schrift 'Aberglaube und Religion in Sophokles Elektra' (Basel 1900) 11.

Blutrache von vornherein fest auch gegenüber der eigenen Mutter, so gut wie für Elektra, die sich selbst zum Rachewerk entschließt, als sie den Bruder für tot halten muß (954 ff.). Aber der schon vorhandene Vorsatz des Orestes wird durch das Geheiß des Gottes außerordentlich gefestigt, denn Apollon kennt untrüglich das, was Zeus befiehlt, und was der Gott will, das ist gut, eben weil es der Gott will. Dieselbe Anschauung des Dichters geht mit absoluter Klarheit aus Fragment 226 hervor:

*Σοφὸς γὰρ οὐδεὶς πλὴν ὃν ἂν τιμᾷ θεός.*
*ἀλλ' εἰς θεοὺς ὁρῶντα, κἂν ἔξω δίκης*
*χωρεῖν κελεύῃ, κεῖσ' ὁδοιπορεῖν χρεών·*
*αἰσχρὸν γὰρ οὐδὲν ὧν ὑφηγοῦνται θεοί.*

Das ist die sophokleische Auffassung von der sittlichen Berechtigung der Rache; der Mord ist gut deswegen, weil er im Einklang steht mit dem Willen der Gottheit. Wenn jetzt Apollon dem Orestes die Tat anbefiehlt, so nimmt der Gott allein die Verantwortung auf sich, denn er hat gegen das ihm wohlbekannte Vorhaben des Jünglings kein Veto eingelegt und damit seine Zustimmung erklärt[1]. Aber der Wille

[1] Ich kann es nicht verstehen, daß Plüß, Aberglaube und Religion in Sophokles' Elektra 24 sagt: „Also der Gott selber, scheint es, erkennt es als rechtmäßig an, daß die Mörder einen blutig gewaltsamen Tod erleiden; daß aber der Sohn selber, auch an der Mutter, das vollziehe, hat der Fragende dem Gott vorweggenommen: vielleicht würde es Apollon anders geboten haben. Und was die Art und Weise der Tötung betrifft, so kennt auch der Gott die kriegerisch offene Weise als die nächstliegende, aber er verbietet sie für diesen besonderen Fall. Warum? Doch wohl, weil ihm der Muttermord ein Greuel ist. Jedenfalls aber erkennt Orest dies nicht". Wenn Loxias mit dem Muttermord an sich schon nicht einverstanden ist, so braucht er auf die Frage *ὅτῳ τρόπῳ* keine Antwort zu erteilen oder eine ablehnende; wenn der Gott die Art und Weise anbefiehlt, so gibt er damit implicite ohne jeden Zweifel an, daß er die Tat selbst billigt. Seneca, Troades 291 sagt mit Recht: *qui non vetat peccare, cum possit, iubet.* Das Wort „vielleicht", das Plüß einfügt, fällt nicht ins Gewicht, da er dieselbe Ansicht im nächsten Satz schärfer ausspricht: „Doch wohl, weil ihm der Muttermord ein Greuel ist". Wenn Plüß so den Apollon des Sophokles von der Anschauung, der Muttermord sei berechtigt, befreien will, so treibt er den Teufel mit Beelzebub aus: er muß dann logischerweise zugeben, wie ich eben auseinandersetzte, daß Apollon einen

des Orestes zum Mord war schon vorhanden, ehe er nach Delphi ging. Wenn Sophokles gerade das Moment des eigenen Entschlusses bei Orestes keineswegs ausschaltet, sondern, wie wir sahen, ausdrücklich betont, aber trotzdem dem Gott die ganze Verantwortung zuschiebt, so können wir das m. E. nur auf die eben angegebene Weise erklären, wobei sich aber schwerlich die Empfindung ganz unterdrücken läßt, daß hier bis zu einem gewissen Grade eine unlösbare Disharmonie vorhanden sei, die Aischylos durch die Pyladesszene so glücklich vermieden hat. Überhaupt hat Sophokles die feine psychologische Motivierung der Tat mehr in den Hintergrund treten lassen: er durfte das tun nach der ausgezeichneten Darstellung des Aischylos, die er kaum hoffen konnte zu überbieten, und dann ist ja sein Orestes bloß Nebenfigur, nicht mehr Hauptfigur wie in den „Choephoren". Der sophokleische Orestes zeigt kein Schwanken, kein momentanes Zurückbeben vor dem Grausigen; so fällt auch die grandiose Pyladesszene fort — mit dem Wegfall des Pylades überhaupt.

Das Traummotiv fand sich, wie wir sahen, schon in der gemeinsamen Vorlage des Stesichoros und Aischylos. Die

Menschen irregeführt und eine grobe Unterlassungssünde begangen hat. Für die Ansicht, daß der sophokleische Apollon den Muttermord für berechtigt hielt, haben wir keine geringere Autorität als die des Euripides auf unserer Seite: seine Polemik, überhaupt die ganze Tendenz seiner „Elektra" — daß die euripideische Elektra das jüngere der beiden Dramen ist, hat Steiger, Philol. LVI 561 ff. erwiesen — bleibt unverständlich, wenn schon Sophokles die Vorstellung von der Unsittlichkeit des Muttermordes gehabt hat. Euripides würde dann nicht dagegen polemisieren, daß Loxias den Muttermord befohlen, sondern, daß er seine prinzipielle Verwerfung der Tat für Orestes nicht deutlich genug erklärt hat. Letztere Möglichkeit wird wohl niemand für die richtige halten. Hätte Sophokles wirklich die Auffassung gehabt, die Plüß seinem Apollon und damit auch dem Tragiker zuschreibt, so erscheint es unverständlich, warum er diesen wahrhaft erzieherischen Gedanken — und Sophokles, der Priester, pflegt die ethische Tendenz seiner Dramen nicht zu verbergen — nicht schärfer betont hat, warum er vor allem jeden Hinweis auf die Erinyen unterlassen hat, die er trotz der Einzelkomposition seines Dramas sehr wohl hätte irgendwie hereinziehen können. Der Plüß'sche Sophokles hat gerade die Punkte, die für einen „Erzieher des Volkes" — und das will doch wohl Sophokles sein — wesentlich sind, und die er in der Orestie des großen Meisters klar genug dargestellt fand — Erinyen, Areopag — weggelassen.

aischyleische Fassung des Traumes ist ganz eindeutig, es kann mit ihm nur Gefahr für Klytaimestra angedeutet sein. Dem künstlerisch fortgeschritteneren Sophokles genügte diese mehr primitive, wenn auch außerordentlich wirkungsvolle Gestaltung[1] nicht mehr. Wie er bei dem Aufbau seiner dramatischen Szenen mit Vorliebe ein Hangen und Bangen in schwebender Pein bei den handelnden Personen wie bei den Zuschauern hervorzubringen sucht, und wie er nur selten einen reinen Zustand entweder gewisser Furcht oder bestimmter Hoffnung aufkommen läßt, sondern zumeist beides mischt, so hat er auch hier, der feineren Zeichnung und dem Raffinement[2] zuliebe, eine andere Traumgestaltung, als sie das Drama seines Vorgängers aufwies, vorgezogen. Gewiß hat auch das Bedürfnis, nicht als bloßer Nachahmer des Aischylos zu gelten, mitgespielt, ein Moment, das, wie Vollbehr[3] wohl mit Recht bemerkt hat, überhaupt viel zu wenig in Anschlag gebracht wird. Die Anregung zu dem neuen Traum[4] wurde dem Tragiker durch seinen Freund Herodot gegeben, wie schon längst gesehen worden ist, wohl durch den persönlichen Verkehr, nicht erst aus dem schriftlich aufgezeichneten Geschichtswerk[5]. Herodot erzählt I 108 den Traum des Astyages. Der Dichter mußte für seine Zwecke vieles umgestalten, wie sich versteht. An Mandanes Stelle tritt Agamemnon; da er nicht mehr unter den Lebenden weilt, muß er erst wieder zum Licht emporsteigen. Mit dem Geschlechtswechsel muß auch die Anknüpfung an den fruchtbaren Weibesschoß fallen. Es

---

[1] Kaibel (im Kommentar zu Vers 417) sagt treffend: „Der Traum ist dem Aischyleischen gegenüber dürftig, die Symbolik des Mandanetraums kann unmöglich das packende Grauen ersetzen, wie es Aischylos seiner Vorlage nachgemalt hat“.

[2] Man vgl. z. B. auch die auf die Spitze getriebene Anagnorisis dieses Stücks.

[3] *De Oedipi regis Sophocleae oeconomia scenica*, Progr. d. Gelehrtenschule Glückstadt 1856, 4.

[4] Vgl. über ihn Kaibel im Kommentar zu Vers 417, und Plüß, Aberglaube und Religion in Sophokles' Elektra 21 ff.

[5] Daher hat W. Schmid kaum recht, wenn er in der Christschen Literaturgeschichte I[5] 314 f. als terminus post quem für die Elektra den Abschluß des herodoteischen Geschichtswerkes bezeichnet.

hätten jetzt die *αἰδοῖα* der Mandane im Traum durch das Analogon bei Agamemnon ersetzt werden können, wobei Sophokles sich sicherlich auf geläufige Vorstellungen und Sagen [1] hätte stützen können. Wenn dies Sophokles nicht getan hat, so ist das leicht verständlich; als Astyages träumt, ist sein Enkel von Mandane noch nicht geboren, er ist das Reis, das erst hervorkeimen soll. Dagegen ist Orestes im Zeitpunkt des Traumes schon längst zur Welt gekommen, es kann sich also bei ihm nicht um ein Geborenwerden, sondern nur um die Neubegründung der Herrschaft seines Vaters (und mit um die Beseitigung des Aigisthos und der Klytaimestra) handeln [2]; dafür eignet sich das Bild des grünenden Szepters [3] ausgezeichnet. Man beachte, daß der Tragiker, offenbar um die Amphibolie zu steigern, statt des bei Herodot erwähnten Weinstockes den unbestimmten Ausdruck *θαλλός* eingesetzt hat. Wenn Sophokles in den Traum das Mirakel des grünenden Stabes einführt, so hat er für diese Version gewiß Vorbilder in griechischen Sagen gehabt. In erster Linie denkt man an A 234 [4], wo das Grünen eines abgeschnittenen Stabes — des Skeptron eines Heroldes — als ein Adynaton [5] zur Bekräftigung des von Achilleus abgelegten Schwures verwendet wird. Aber Kaibel sagt aaO. ganz richtig: „Zum Bilde mag Achills Schwur A 234 mitgewirkt haben“, denn sicherlich war die Homerstelle nicht die einzige Quelle. Direkt erwähnt ist das

---

[1] Pausanias VII 17, 10f. erzählt die pessinuntische Sage: *Δία ὑπνωμένον ἀφεῖναι σπέρμα ἐς γῆν, τὴν δὲ ἀνὰ χρόνον ἀνεῖναι δαίμονα διπλᾶ ἔχοντα αἰδοῖα, τὰ μὲν ἀνδρός, τὰ δὲ αὐτῶν γυναικός· ὄνομα δὲ Ἄγδιστιν αὐτῷ τίθενται. Θεοὶ δὲ Ἄγδιστιν δείσαντες τὰ αἰδοῖα οἱ τὰ ἀνδρὸς ἀποκόπτουσιν. ὡς δὲ ἀπ' αὐτῶν ἀναφῦσα ἀμυγδαλῆ εἶχεν ὡραῖον τὸν καρπόν κτλ.* Gerade diesen Zug, der uns hier interessiert, hat Arnobius *adversus nationes* V 6 in seiner breiten Darstellung desselben Mythos verwischt.

[2] Wie Classen (Verhandlungen der Kieler Philologenversammlung 1869, 114) richtig gesehen hat.

[3] Nach Eisler, Weltenmantel und Himmelszelt 581 Anm. 5 liegt hier die von ihm aaO. 581 erörterte Vorstellung vom Weltenbaum und vom kosmischen Szepter zugrunde.

[4] Kaibel im Kommentar zur Stelle 137.

[5] Ameis-Hentze zur Stelle. — In Nachahmung der Homerstelle läßt Vergil Aeneis XII 205ff. den König Latinus beim Stab mit dem gleichen Adynaton den Vertrag beschwören.

„Stabwunder“, wenn ich recht sehe, nur von sehr wenigen antiken Zeugnissen. Eine Lokalsage aus Trozen[1] erzählt, die Keule, die Herakles in den Boden gesteckt, habe zu grünen angefangen und Wurzel gefaßt. Nach Vergil Aeneis III 19 ff. faßten die Speere, mit denen Polydoros getötet worden war, Wurzel und ließen, als Aeneas die Schößlinge abbrechen wollte, Blut entströmen[2]. Eine römische Sage[3] erzählt, die von Romulus bei der Besitzergreifung des Palatin auf diesen Hügel geworfene Lanze sei im Boden stecken geblieben und der Schaft (aus Kornelkirschholz) habe eine Kornelkirsche getrieben. Das Motiv ist auch anderen Völkern nicht fremd, wie die Tannhäusersage[4] und eine mecklenburgische Sage[5] beweisen. Ähnliche Sagen, die zwar davon zu reden wissen, daß ein dürrer Ast oder Baum wieder ausgeschlagen und Schößlinge getrieben habe, begegnen uns zahlreich[6], aber es fehlt ihnen allen das Charakteristische, daß die Teile wieder in die Erde gesteckt werden und Wurzel fassen[7].

---

[1] Pausanias II 31, 10: *Πρὸς τούτῳ τῷ ἀγάλματι* (sc. *τοῦ Ἑρμοῦ τοῦ Πολυγίου*) *τὸ ῥόπαλον θεῖναί φασιν Ἡρακλέα· καὶ — ἦν γὰρ κοτίνου — τοῦτο μέν, ὅτῳ πιστά, ἐνέφυ τῇ γῇ καὶ ἀνεβλάστησεν αὖθις καὶ ἔστιν ὁ κότινος πεφυκὼς ἔτι.*

[2] Nach Servius (zu III 46) gehört diese Erzählung Vergils zu den *figmenta poetica* des Dichters, um derentwillen er getadelt wurde. Nach Norden (Kommentar zu VI 166 f.) geht die Erzählung auf eine hellenistische Verwandlungssage zurück. Siehe auch Heinze, Virgils epische Technik 102 ff.

[3] Servius zu Vergil Aeneis III 46.

[4] Vgl. Diels, Die Scepter der Universität, Rede zum Antritt des Rektorats, Berlin 1905, 8. Hier fehlt allerdings der Zug, daß der Stab in die Erde gesteckt wird.

[5] Mitgeteilt bei K. Bartsch, Sagen, Märchen und Gebräuche aus Mecklenburg (Wien 1879) I 463 Nr. 649. Hier wird die Unschuld eines Hingerichteten durch das Grünen seines eichenen, in die Erde gesteckten Stabes sofort nach der Exekution erwiesen. Durch Eisler aaO. 581 Anm. 4 werde ich auf eine Stelle bei Synkellos 202 (Bonner Ausgabe) aufmerksam, wo es von der Eiche in Sichem heißt: *φασὶ δέ τινες ῥάβδον εἶναι τινος τῶν ἐπιξενωθέντων ἀγγέλων τῷ Ἀβραὰμ φυτεῖσαν αὐτόθι.* Die Arbeit von v. Amira, Der Stab in der germanischen Rechtssymbolik (Abhdlgn. d. Bayr. Akad. XXV 1) bietet nichts, was für uns hier in Betracht käme.

[6] Z. B. Wiederausschlagen des heiligen Ölbaums auf der Akropolis nach dem Brand der Burg 480 v. Chr. (Herodot VIII 55); Grünen eines dürren Zweiges durch die Zauberkraft der Medeia (Ovid Metam. VII 279 ff.).

[7] Wenn Murr, Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie

Veranlaßt durch diesen Traum, der Gutes wie Schlimmes für Klytaimestra bedeuten kann[1] — wir brauchen kaum mit Kaibel anzunehmen, der Traum sei uns von Chrysothemis nicht vollständig erzählt[2] —, läßt Klytaimestra die Chrysothemis aus dem Palast gehen, um dem Toten Grabesspenden zu bringen. Damit ist das für die Charakterisierung der beiden Schwestern so wichtige Zusammentreffen der Chrysothemis mit Elektra motiviert, ferner der Besuch des Grabes durch Chrysothemis — freilich nicht mit den von Klytaimestra gesandten Totenspenden, sondern mit dem Opfer von Haarlocken beider Schwestern — und ihre Wahrnehmung, die Vorbereitung zur Anagnorisis. Dazu das Auftreten Klytaimestras in der wundervollen Szene ihres — in der ganz einzigartigen Ungewißheit und Verhülltheit erst durch die sophokleische Traumgestaltung

---

(Innsbruck 1890) 41 eine den hier erzählten Sagen ähnliche Version auch bei der bekannten Pflanzung des ersten Ölbaums durch Athene feststellen will, in der Art, daß Athene ihre Lanze in den Boden gesteckt und die Lanze dann selbst zu grünen angefangen hätte, und behauptet, diese Version sei wohl die ältere, so hat dem mit vollem Recht Köbert (Der zahme Ölbaum in der religiösen Vorstellung der Griechen, Progr. d. K. Maximiliansgymnasiums München 1894, 9) widersprochen. Denn es läßt sich kein einziges positives Zeugnis für diese Sagenvariante beibringen (man müßte denn für die genannte römische Sage von der Romuluslanze eine parallele griechische Variante postulieren), auch in den bildlichen Darstellungen sucht man vergebens nach einer solchen Version. Die antiken Gewährsmänner berichten übereinstimmend, Athene habe die Lanze wieder aus dem Erdboden herausgezogen, und an der Stelle, wo die Lanze gesteckt habe, sei der Ölbaum hervorgewachsen.

[1] Plüß aaO. 23 weist zutreffend darauf hin, wie durch die zweideutige Form des Traumes Ἄτη ihre verblendende Rolle ausüben kann: Klytaimestra legt für sich im geheimen den Traum zum Guten aus und erhält in der falschen Botschaft eine scheinbare Bestätigung: in Elektra wird eine kurze Hoffnung erweckt, in der sie die Grabesspende darbringt, um dann durch die falsche Botschaft jäh aller Hoffnung beraubt zu werden.

[2] Wenn es in Vers 645 *δισσῶν ὀνείρων* heißt, so ist das mit Nauck (zur Stelle), Kaibel (z. St.) und anderen, z. B. Seeliger aaO. 19 Anm. 1 als „zweideutig“ zu verstehen. Gruppe, Ariadne 14 wollte wirklich zwei verschiedene Träume darin erkennen, von denen uns nur der eine erzählt worden sei, ebenso Max Mayer *De Euripidis mythopoeia capita duo*, Diss. Berlin 1883, 37. Die Scholien entscheiden sich nicht nach bestimmter Richtung. Vgl. Kaibel aaO. 172.

ermöglichten[1] — Gebets an Apollon und damit die für unseren Dichter so charakteristische tragische Ironie, die Fürstin gerade zu dem Gott flehen zu lassen, auf dessen Geheiß die Mordtat an ihr selbst vollzogen werden soll[2]. Ferner motiviert der Traum mit dem Erscheinen Klytaimestras ihre Auseinandersetzung mit Elektra. Endlich gibt die Anwesenheit Klytaimestras auf der Bühne dem Tragiker die Möglichkeit, die vielgerühmte Glanzstelle, die Schilderung von Orests Tod in den delphischen Spielen (680 ff.) vor dem athenischen Publikum strahlen zu lassen und die psychologische Wirkung der Botschaft auf die Mutter zu zeigen. Die Bedeutung des Traummotivs ist sonach bei Sophokles gegenüber Aischylos ganz wesentlich erhöht, auch schon darin, daß Sophokles den Traum den Zuschauern schon viel früher bekannt gibt, als dies in den „Choephoren" geschieht[3]. Er hat offenbar Wert darauf gelegt, in dem Publikum schon bei Beginn des Dramas jene in dunkeln unbestimmten Ahnungen (dazu dient vortrefflich die Amphibolie des Traums) sich bewegende Stimmung zu erregen, die er so sehr geliebt hat.

---

[1] Es wird wohl mit Recht angenommen, daß die Umänderung des Traums bei Sophokles (gegenüber dem aischyleischen) wenigstens teilweise zu dem Zweck vorgenommen ist, um diese wundervolle und für Klytaimestras Charakter höchst bezeichnende Gebetsszene möglich zu machen. Aber doch wird das nicht der einzige Grund zur Variation gegenüber Aischylos gewesen sein, wie Kaibel aaO. 172 will; Sophokles wollte eben überhaupt den Traum nicht so scharf und direkt haben wie Aischylos, und er erreicht damit auch noch andere ganz bestimmte Zwecke, wie Nauck aaO. 18 bemerkt hat: Chrysothemis in ihrer Unbefangenheit legt dem Traum, eben weil er zweideutig ist, kein Gewicht bei, wohl aber Klytaimestra, deren böses Gewissen sich in diesem Zug kundgibt; Elektra und der Chor sehen in dem Traum ein gottgegebenes Zeichen, was bei ihrer Gemütsstimmung sofort verständlich ist.

[2] Was Aischylos in den „Persern" bloß hatte kurz erzählen lassen durch Atossa selbst (das Gebet um Abwehr des durch den Traum angedeuteten Unheils), das macht Sophokles hier zu einem dramatischen Vorgang auf der Bühne.

[3] Darauf weist schon Gruppe, Ariadne 7 hin.

## § 11. Oidipus Tyrannos

In Theben wütet Verderben und Pest, Unfruchtbarkeit hat Natur, Tiere und Menschen befallen. Die Not steigt aufs höchste, die Götter werden um Hilfe angefleht, umsonst. Solche düstere Stimmung geht durch den Prolog dieser Tragödie. Oidipus, der väterlich sorgende König, hat sich durch Kreon an die Stätte gewandt, die mehr als jede andere berufen ist, Rat zu spenden: ans Heiligtum des delphischen Gottes [1]. Die Zeit, in der Kreon von seiner Reise zurück sein kann, ist schon verstrichen, Oidipus ist von banger Furcht erfüllt. Er gelobt sich (76):

*Ὅταν δ' ἵκηται, τηνικαῦτ' ἐγὼ κακὸς*
*μὴ δρῶν ἂν εἴην πάνθ' ὅσ' ἂν δηλοῖ θεός.*

Da endlich löst sich die Erwartung — Kreon naht, von Oidipus mit dem Gebet herbeigesehnt (80):

*Ὦναξ Ἄπολλον, εἰ γὰρ ἐν τύχῃ γέ τῳ*
*σωτῆρι βαίη λαμπρὸς ὥσπερ ὄμματι.*

Kreon soll auf Oidipus' Wunsch nicht drinnen im Palast, sondern vor allem Volk seine Botschaft verkündigen. Kreon gibt den Bescheid des Gottes nicht im Wortlaut und auf einmal wieder, sondern erzählt Zug um Zug, von Oidipus durch erwartungsvolle Fragen angetrieben, natürlich ein vom Meister wohl erwogener Kunstgriff (95):

ΚΡ. *λέγοιμ' ἂν οἷ' ἤκουσα τοῦ θεοῦ πάρα.*
*ἄνωγεν ἡμᾶς Φοῖβος ἐμφανῶς ἄναξ*
*μίασμα χώρας, ὡς τεθραμμένον χθονὶ*
*ἐν τῇδ', ἐλαύνειν μηδ' ἀνήκεστον τρέφειν.*
ΟΙ. *ποίῳ καθαρμῷ; τίς ὁ πόρος τῆς ξυμφορᾶς;*
ΚΡ. *ἀνδρηλατοῦντας ἢ φόνῳ φόνον πάλιν*
*λύοντας, ὡς τόδ' αἷμα χειμάζον πόλιν.*
ΟΙ. *ποίου γὰρ ἀνδρὸς τήνδε μηνύει τύχην;*

---

[1] Solche Befragungen des delphischen Orakels bei allerlei Landplagen waren nichts Seltenes, vgl. z. B. Pausanias VII 19, 3 und IX 40.

KP. ἦν ἡμίν, ὦναξ, Λάιός ποθ' ἡγεμὼν
γῆς τῆσδε, πρὶν σὲ τήνδ' ἀπευθύνειν πόλιν.
OI. ἔξοιδ' ἀκούων· οὐ γὰρ εἰσεῖδόν γέ πω.
KP. τούτου θανόντος νῦν ἐπιστέλλει σαφῶς
τοὺς αὐτοέντας χειρὶ τιμωρεῖν τινα.
OI. οἳ δ' εἰσὶ ποῦ γῆς; ποῦ τόδ' εὑρεθήσεται
ἴχνος παλαιᾶς δυστέκμαρτον αἰτίας;
KP. ἐν τῇδ' ἔφασκε γῇ· τὸ δὲ ζητούμενον
ἁλωτόν, ἐκφεύγει δὲ τἀμελούμενον.

Das gibt den Anlaß für Oidipus, sich nach der Ermordung des Laios zu erkundigen und seine ganze Spürkraft einzusetzen, um zum Wohl des Landes und auch zu seiner eigenen Sicherheit die Mörder zu ermitteln, ein Bemühen voll tragischer Ironie. Der Spruch Apollons, der im Auftrag des Höchsten, des Zeus redet (der Chor nennt ihn in dem ersten Vers der Parodos (151) *Διὸς ἁδυεπὴς φάτις*, ebenso im Schluß des ersten Stasimon (498) ihn und Zeus *ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν εἰδότες*) bringt die Handlung des Dramas in Fluß. An das Orakel knüpft Oidipus die Verfluchung des Mörders an. Auf Kreons und des Koryphaios (284 ff.) Rat entbietet der König den blinden Seher Teiresias[1] zur Deutung[2] des apollinischen Spruches. Der Greis kennt die furchtbare Wahrheit, aber er will sie, da sie über seinen König nur Unheil bringen kann, nicht enthüllen, bis Oidipus in schnell erwachendem Argwohn und maßlosem Zorn ihn selbst verdächtigt und seine Wahrsagekunst verspottet (390 ff.). Da reißt Teiresias, nicht in eigener Machtvollkommenheit, sondern im Dienst des Loxias[3] dem weltlichen König entgegentretend, den Schleier von dem Ge-

[1] Über die Einzelheiten der Teiresiasszene vergleiche man die Ausführungen von Muther, Über die Tiresiasscene in Sophokles' König Ödipus, Progr. d. Gymnasium Casimirianum zu Koburg 1890; Kohm, Die Composition der Sophokleischen Tragödie „Oidipus Tyrannos" I. Teil, Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums im III. Bezirk Wiens 1894, 12 ff.; Nusser, Sophokles' König Ödipus, Progr. d. K. Neuen Gymnasiums in Würzburg 1904, 7 ff.

[2] Radermacher, Rh. M. LIII 501: „Aus Herodot VII 142 ff. darf man schließen, daß die *χρησμολόγοι* zur Auslegung pythischer Orakelsprüche vom Staate herangezogen wurden".

[3] *Οὐ γάρ τι σοὶ ζῶ δοῦλος, ἀλλὰ Λοξίᾳ* (410).

heimnis (353 und 362) und prophezeit dem Mörder das Geschick. Die Sendung des Sehers ist erfüllt[1]. Die Prophezeiungen des Greises erschüttern den Chor aufs tiefste, er gerät in furchtbare Zweifel, ob er dem Seher das Unfaßbare glauben oder gegen seinen Herrscher den Verdacht der grausigen Tat nicht aufkommen lassen soll; zuletzt siegt das Vertrauen auf die Schuldlosigkeit des Königs. Dem König flößt das Seherwort nicht Schauder und Entsetzen, nicht einmal bange Zweifel ein, sein argwöhnischer Sinn richtet sich sofort einzig auf seinen Schwager Kreon, zu dessen hochverräterischen Plänen sich Teiresias hergegeben habe. Iokaste, beim Versuch, den durch Teiresias entstandenen Zwist ihres Gatten mit Kreon zu beenden, stellt ihm die Nichtigkeit der Seherkunst vor Augen: ein wahrhaft tragisches Unterfangen. Die delphischen Priester — sie scheut sich doch, Apollon selbst zu nennen — haben einst Laios das Orakel gegeben:

*Ὡς αὐτὸν ἕξοι μοῖρα πρὸς παιδὸς θανεῖν,*
*ὅστις γένοιτ᾽ ἐμοῦ τε κἀκείνου πάρα,*

aber Laios ist, wie die Kunde geht, von fremden Räubern an einem Dreiweg erschlagen worden, folglich hat sich die Unrichtigkeit der Prophezeiung gezeigt. Das Wort *ἐν τριπλαῖς ἁμαξιτοῖς*, von Iokaste arglos gesprochen, fährt wie ein Blitz in Oidipus hinein, er forscht der Mordtat weiter nach und erzählt Iokaste von seiner Herkunft. In Korinth aufgezogen, ist er heimlich nach Delphi gewandert, um das Geheimnis seiner Geburt zu erfahren. Die Frage, ob Polybos sein echter Vater ist, hat ihm der Gott nicht beantwortet

[1] Diese Teiresiasszene ist, wie man sieht, breiter ausgesponnen, aber auch dramatisch viel lebhafter als die gleiche Szene in der Antigone, stimmt jedoch in ihrem Grundcharakter mit ihr überein (der Seher wird von dem argwöhnischen Herrscher verdächtigt und enthüllt im Zorn die Wahrheit). Die Antigone fällt zweifellos auch zeitlich früher als der Oidipus. So sehen wir, wie sich das Motiv des Seherspruches nach dem Gesetz der Entwicklung gestaltet hat: im „Aias" bloß epischer Bericht über den Seher, in der „Antigone" Einführung des Sehers selbst und kurze Dialogszene, im „Oidipus Tyrannos" wieder Erscheinen des Sehers selbst und längere Dialogszene. Es führt demnach vom Aias eine gerade ansteigende Linie über die Antigone zum Oidipus.

ἄλλα δ' ἄθλια
καὶ δεινὰ καὶ δύστηνα προὔφηνεν λέγων,
ὡς μητρὶ μὲν χρείη με μιχθῆναι, γένος δ'
ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὁρᾶν,
φονεὺς δ' ἐσοίμην τοῦ φυτεύσαντος πατρός.

Um der Erfüllung dieses Götterspruches zu entgehen[1], hat Oidipus sich entschlossen, Korinth zu meiden und nicht mehr zu seinen Eltern zurückzukehren, hat eine andere Richtung genommen und an einem Dreiweg in Notwehr einen Greis erschlagen. So ist er nun in furchtbarem Zweifel, ob der von ihm Getötete nicht Laios war, ob somit nicht auf ihn selbst das Verderben fällt, das Delphi und er selbst über den Mörder des Königs ausgesprochen haben.

Da kommt ein Bote von Korinth mit der Nachricht für Oidipus, sein Vater Polybos sei verstorben und ihn erwarte der Königsthron. Nun verhöhnt Iokaste Phoibos Apollon und die ganze Seherkunst (964). Oidipus ist nur noch in Sorge um den zweiten Teil der delphischen, ihm ehemals erteilten

---

[1] Tieffenbachs (Sophokles' Oedipus Tyrannos, Programm des Wilhelmsgymnasiums zu Königsberg i. Pr. 1905, 17) Auffassung von diesem dem Oidipus gewordenen Orakel, von der „inneren Erneuerung" und dem „Ringen in heißem Gebet", das Oidipus hätte vornehmen sollen, ist gut christlich, aber nicht antik. Gegenüber solchen Ansichten darf man an das Wort Friedrich Nietzsches (in „Wir Philologen", X 351 der Großoktavausgabe der Werke Nietzsches) erinnern: „die griechischen Götter verlangten keine Sinnesänderung und waren überhaupt nicht so lästig und zudringlich: da war es auch möglich, sie ernst zu nehmen und zu glauben", und an das scharfe Urteil, das von Wilamowitz (Übersetzung des Oidipus Tyrannos 14) ausgesprochen hat: „Wer in den Oidipus des Sophokles eine Schuld hineininterpretiert, der fälscht das Gedicht und versündigt sich an der Religion des Dichters". — Durch die Rezension der von Wilamowitzschen Übersetzung des Oidipus Tyrannos von Richard Opitz (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum III 298) erfahre ich, daß wiederholt, vor einiger Zeit von Wetzel erneuert, der Versuch gemacht worden ist, die Befragung des Orakels so darzustellen, als beziehe Oidipus das ihm erteilte Orakel gar nicht auf die Blutschande, sondern auf „eine bloße Versündigung, so daß er recht wohl von der Vorstellung beherrscht sein könne, er solle — im Rausch etwa — sich an der Mutter vergehen und im Streit darüber den Vater erschlagen". Mit einer ausführlichen Widerlegung würde einer solchen Aufstellung zu viel Ehre angetan.

Weissagung, die ihm Blutschande voraussagt. Der Bote aus Korinth will auch diese Furcht wegnehmen, um Oidipus auf den Königsthron des Polybos zu führen, und enthüllt, daß Oidipus nicht des Polybos und der Merope Sohn sei und daß er selbst ihn als kleines Kind von einem Knecht des Laios erhalten habe. Dieser Diener wird herbeigeholt und fügt das letzte Glied zur Kette hinzu: das Knäblein war des Laios Sohn. Jetzt sieht Oidipus die ganze Wahrheit (1182):

*Ἰοὺ ἰού· τὰ πάντ' ἂν ἐξήκοι σαφῆ.*
*ὦ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν,*
*ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'*
*οὐ χρῆν ὁμιλῶν, οὕς τε μ' οὐκ ἔδει κτανών.*

Das Entsetzliche treibt Iokaste in den Tod und läßt den Oidipus sich des Augenlichts berauben. Das Wort des delphischen Gottes ist in Erfüllung gegangen, des Loxias Weisheit erkennt jetzt auch Oidipus gläubig an. Der Unglückliche will sofort dem Orakel gehorchen und ins Exil gehen und nicht erst die Pythia noch einmal befragen, wie Kreon vorschlägt.

Fragen wir nun nach der Bedeutung der Mantik im dramatischen Aufbau dieser, ja schon von Aristoteles als vollendetes Musterbeispiel dramatischer Komposition anerkannten Tragödie. Auf die einfachste Formel gebracht, lautet die Antwort: ein zu Beginn des Dramas erteiltes Orakel bringt die Handlung (oder vielmehr die Lysis) in Fluß (erregendes Moment[1]); dies Orakel ruft einen Seherspruch hervor (erste Stufe der Steigerung[2]); um diesen Seherspruch als unwahr zu erweisen, wird ein zweites vor langen Jahren erteiltes, anscheinend gleichfalls unrichtiges Orakel beigezogen; dieses veranlaßt statt der Beruhigung nur neue intensive Versuche zur Lösung (Höhepunkt des Dramas) und ruft seinerseits die Erzählung eines dritten, ebenfalls vor langer Zeit verkündeten Orakels hervor. Die beiden letzteren Göttersprüche bewirken die Herbeiholung eines Augenzeugen, zu dem ein zufällig anwesender weiterer Zeuge hinzutritt. Damit

---

[1] Freytag, Die Technik des Dramas 151. [2] Freytag aaO.

ist Anagnorisis und Peripetie[1] gegeben, die sich anschließende Katastrophe ist nur die Folge des Anagnorismos. Sophokles hat den ganzen Bau der Tragödie auf die Mantik, auf Orakel und Seherspruch, gestützt, eine für seinen eigenen religiösen Glauben noch mehr als den seines Zeitalters durchaus sichere Grundlage. Dem Zufall, nicht der Mantik, hat er ein einziges Rad der großartigen Maschine überlassen, den Tod des Polybos und die Sendung des korinthischen Boten. Aber diesen kleinen Verstoß gegen die *πιθανότης* dürfen wir dem antiken Dichter nicht schwer anrechnen, so wenig wie das schon von Aristoteles[2] bemerkte Alogon, das in der völligen Unkenntnis des Oidipus über das Geschick des Laios liegt. Damit haben wir die rein äußerliche, dramatisch-technische Seite des Motivs der Weissagungen in dieser Tragödie betrachtet. Für Sophokles ist aber unser Motiv nicht ein bloßes, sehr wirksames dramatisches Hilfsmittel zur Konstruktion der Tragödie wie etwa für Euripides, sondern tief innerliches Bedürfnis. Sophokles ist unter dem Dreigestirn der großen Tragiker der priesterlichste; mit Recht bemerkt das Scholion zur sophokleischen Elektra 831: *καὶ γὰρ εἷς ἦν τῶν θεοσεβεστάτων.* Er war es, der den Asklepios im Heiligtum des Amynos, des älteren Heros, dessen Priester er war, aufnahm[3]. Es wird uns erzählt, daß unser Dichter nach seinem Tode unter dem Namen *Δεξίων*[4] heroisiert und mit einem Kult geehrt worden sei, eine Nachricht, die ihre urkundliche Bestätigung durch Inschriften gefunden hat[5]. Sophokles will in dieser Tragödie mehr wie in jeder anderen zeigen, wie ohnmächtig der Mensch, wie er in allem unentrinnbar der Macht der Götter unterworfen ist[6]. Die Götter kündigen ihren Willen durch Priester

[1] Aristoteles Poetik 1452 a 34 lobt das Zusammentreffen dieser beiden Punkte im „Oidipus“ ganz besonders.

[2] Poetik 1460 a 30 f.

[3] So A. Körte, Athenische Mitteilungen XXI (1896) 312.

[4] Etymologicum Magnum 256, 6. Vgl. Weinreich, Antike Heilungswunder, RGVV VIII 1, 38 ff.

[5] Publiziert Athenische Mitteilungen XXI 287 ff. und *Bulletin de correspondance hellènique* XVIII 491.

[6] Zu diesem Nachweis der Unabänderlichkeit des Schicksals ist der Mythos von Oidipus hervorragend geeignet; auch Chrysippos benützt den

und Seher untrüglich an [1], aber jeder Versuch, diese Kenntnis des Zukünftigen zur Abwehr von Unheil zu benützen, schlägt kläglich fehl. Im Bestreben, dem Vatermord und der Blutschande aus dem Weg zu gehen, eilt Oidipus geradeaus darauf zu.

Der Unterschied zwischen der Anschauung des Aischylos und der des Sophokles zeigt sich am deutlichsten in der Mantik: bei Aischylos ist sie ein Segen, von den Göttern dazu bestimmt, die Menschen von dem nur bedingungsweise eintretenden Unheil fernzuhalten; bei Sophokles ist sie eine Grausamkeit, denn sie zeigt dem Sterblichen die Zukunft ganz unverhüllt, ohne daß er ihr entgehen könnte [2]. Darin liegt eine furchtbare Disharmonie und Inkonsequenz; jeder andere Glaube, der ein blind waltendes Fatum kennt, aber die Zukunft dem Menschen verborgen sein läßt, erscheint im Vergleich zu dieser Auffassung von unsagbarer Milde. Das scheint sicher zu sein, daß Sophokles sich gedrungen gefühlt hat, die harte Dissonanz des „König Oidipus“ zu mildern im „Oidipus auf Kolonos“. Ob aber Sophokles die Anschauung vindiziert werden darf, die Gottheit, die zuerst strafe und züchtige, führe zuletzt alles doch herrlich hinaus, wie Günther aaO. 142 will, erscheint nicht ganz fraglos.

Die Mythopoeie des Sophokles haben wir hier in ihrem Verhältnis zu der des Aischylos kurz darzulegen [3]. Die

---

Mythos in seinem Buch *περὶ εἱμαρμένης*; vgl. darüber Friedrich Jäger *De oraculis quid veteres philosophi iudicaverint*, Diss. Rostock 1910, 37 ff. Über die Weltanschauung des Sophokles vgl. besonders Rohde, Psyche [4] II 234 ff.

[1] Lübker, Die charakteristischen Unterschiede des Euripides von Sophokles, Verhandlungen der Braunschweiger Philologenversammlung 1860, 73 weist treffend darauf hin, daß zwar Sophokles durch den Mund der handelnden Personen die schärfsten Anklagen gegen die Seher richtet — gewiß zum Teil persönliche, aus den Auswüchsen der Mantik damaliger Zeit hervorgehende Stimmung des Dichters —, daß aber das Wahre und Zutreffende, das in den Aussprüchen der Seher liegt, in dem Verlauf der Dramen in erschütterndster Weise zum Ausdruck gebracht wird.

[2] Schon Lukian, *Ζεὺς ἐλεγχόμενος* Kap. 13 weist darauf hin, daß das dem Laios erteilte Orakel unnütz war, insofern als es bloß dazu dienen mußte, den Laios zu beunruhigen, ohne ihm aber eine Rettung zu ermöglichen.

[3] Man vergleiche im allgemeinen u. a. Schneidewin, Die Sage vom Ödipus, Abhandlungen der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu

Anagnorisis in der Form, wie sie uns das sophokleische Drama bietet, kann nicht bei Aischylos vorgekommen sein[1]. Sophokles hat den Anteil Apollons an dem Geschick der Labdakiden bewußt gegenüber Aischylos gesteigert. Bei Aischylos hatte kein Orakel Apollons die Vertreibung des Mörders befohlen, da Oidipus seine Königswürde nicht niederlegt. Er geht auch nicht in die Verbannung, folglich hatte nicht die Pest die Veranlassung zur Befragung des Loxias gegeben. Wäre die Pest die Ursache für die Entdeckung gewesen, so hätte Oidipus ohne Zweifel als Schuldbefleckter die thebanische Erde verlassen müssen, um der Seuche ein Ende zu machen. Daraus geht hervor, daß die Sendung des Kreon nach Delphi, das Orakel Apollons, das die Tötung oder Vertreibung des Mörders des Laios fordert, der ganze Zwist zwischen Oidipus und Kreon wohl Erfindung des Sophokles, jedenfalls aber nicht aus Aischylos übernommen ist. Bei Sophokles knüpft sich an den Streit der beiden der Beschwichtigungsversuch Iokastes an, die hierbei des einst dem Laios erteilten Orakels Erwähnung tut und dadurch die Lysis veranlaßt. Diese Anknüpfung fällt bei Aischylos weg; aber es ist die Möglichkeit a priori zuzugeben, daß Aischylos auch ohne diesen Verbindungspunkt die Erwähnung des dem Laios erteilten Orakels zu einem Werkzeug der Anagnorisis hat werden lassen, denn er kennt das Orakel[2], allerdings in der ihm eigentümlichen, von der sophokleischen abweichenden milderen, bloß hypothetischen Fassung[3]. Das Auftreten des Teiresias entfällt

Göttingen 1852, 159ff.; L. Schmidt, Zeitschrift für die Altertumswissenschaft 1856 Spalte 395; Nauck-Bruhn in der Einleitung zur kommentierten Ausgabe des Stückes, 1897, 17ff.

[1] Dafür spricht a limine der Umstand, daß Sophokles stets bestrebt war, gegenüber Aischylos etwas Neues zu schaffen. Z. B. hatte Aischylos in den *Θρῇσσαι* den Selbstmord des Aias durch einen Boten erzählen lassen (Scholion zu Soph. Aias 815); Sophokles stellt ihn auf der Bühne dar. Ebenso hat er in seiner „Elektra“ den in den „Choephoren“ verwendeten Traum ganz verändert.

[2] *Septem* 745ff.

[3] Daß in den Versen 713f.: *Ὡς αὐτὸν ἕξοι μοῖρα πρὸς παιδὸς θανεῖν | ὅστις γένοιτ᾽ ἐμοῦ τε κἀκείνου πάρα* das *ὅστις γένοιτο* in hypothetischem Sinne = *εἴ τις* „wenn einer“ zu verstehen sei, behauptet Johannes Klein, Die Mythopöie des Sophokles in seinen Thebanischen Trilogien, Progr.

für Aischylos insoweit, als es mit dem apollinischen Orakelspruch motiviert ist; schwerlich hat Aischylos es ganz unterlassen, die Figur des Teiresias — die dem alten Epos angehört — zu verwenden [1]. Über die Ursache zu dem auf den Labdakiden lastenden Verhängnis erfahren wir bei Sophokles nichts: das ist in seiner Kompositionsart, die nur noch Einzeldramen kennt [2], und in seiner in der ganzen Tragödie zum Ausdruck kommenden grausamen Tragik [3] begründet, die sich nicht um Schuld kümmert. Der unendlich tragische Zug der Tragödie, daß Oidipus im Bestreben, der Erfüllung des ihm soeben erst von der Pythia gewordenen Orakels zu entgehen, geradewegs dem Vatermord und der Blutschande entgegeneilt, ist erst von Sophokles ins Drama aufgenommen, vielleicht von

---

Eberswalde 1890, 5, gewiß mit Unrecht. Rein grammatisch sind beide Auffassungen möglich, aber sachlich ist die von Klein vertretene Meinung abzuweisen. Denn einmal würde dann Sophokles von der von seinem Vorgänger Aischylos fixierten Mythengestaltung gar nicht abweichen, was an sich schon unwahrscheinlich ist, zum anderen dürfen wir m. E. auf eine kategorische, nicht hypothetische Form des an Laios erteilten Orakels schließen aus seinem Korrelat, dem Spruch des Loxias, den Oidipus erhalten hat; daß dieser Spruch hypothetisch gewesen sei, wird niemand behaupten. Siehe auch von Wilamowitz, Hermes XXXIV 55.

[1] Denn in den *Septem* (24) erwähnt er den μάντις mit solchem Nachdruck, daß wir ohne weiteres Teiresias darunter denken müssen (das ist auch die Meinung des Scholions zur Stelle); dann ist es, da er nicht mit Namen genannt ist, nicht unwahrscheinlich, daß er schon in den beiden ersten Stücken der Trilogie, im „Laios“ und „Oidipus“, eine Rolle spielte.

[2] Vgl. Susemihl, Zeitschrift für die Altertumswissenschaft 1857 Sp. 102.

[3] Auf den Streit, ob die wahre Tragik in dem Mißverhältnis zwischen „Schuld“ und „Strafe“ bestehe und gerade in einem unverdienten Leiden des Helden beruhe, oder nicht, lasse ich mich hier nicht ein. Verlangt man für die Tragik eine angemessene ethische Begründung des Unglücks, wie es u. a. Klein, Geschichte des Dramas I 326, und besonders nachdrücklich Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, tun, so ergibt sich, daß Sophokles von der wahren Tragik nichts verstanden hat. Mit dieser Konsequenz ist auch die Frage m. E. entschieden. Sophokles hat mit Recht Verteidiger gefunden, u. a. in Hasper, Die Feinheit der Ökonomie und der Charakterzeichnung in den Dramen des Sophokles, Progr. Großglogau 1882; H. F. Müller, Was ist tragisch? Ein Wort für Sophokles. Progr. d. Gymnasiums Blankenburg 1887, vor allem aber auch in Nietzsche, der (Philologica I 320 der Großoktavausgabe) sagt: „Tragisch ist die Weltanschauung nur bei Sophokles“.

ihm selbst erst erfunden worden[1]. Zu diesem Zweck[2] verlegt er die Mordtat aus der Schiste bei Potniai, die Aischylos nennt (Laios fr. 173), nach der phokischen bei Daulis (V. 733f.) und läßt auf die Erteilung des Orakels an Oidipus sogleich die Erfüllung seines ersten Teiles folgen[3]. Die Befragung der Pythia durch Oidipus und die Erteilung des Spruches an ihn scheint gleichfalls Eigentum des Sophokles zu sein[4]. Wenn wir auch auf die Frage, was von Sophokles selbst hinzugefügt ist, nicht mit absoluter Sicherheit antworten können, so sehen wir doch das eine klar: Sophokles hat mit vollster Absicht die Bedeutung der Divination in dieser Tragödie gesteigert, um, äußerlich betrachtet, die kunstvolle Anagnorisis herbeizuführen, innerlich gesehen, geradezu eine Apologie der Mantik zu geben. Nur an einem Punkt haben wir Ursache zu sagen, die Verwendung des Divinationsmotivs wirke weniger gut: das oben erwähnte Alogon wird durch das dem Oidipus einst erteilte Orakel des Loxias viel bedenklicher; denn es ist sehr wenig wahrscheinlich, daß der so Furchtbares prophezeiende Götterspruch und die kurze Zeit darauf erfolgte Mordtat den grüblerischen, nachspürenden Oidipus nicht zu Fragen und Nachforschungen veranlaßt hätten[5]. Im übrigen ist die Verwendung des Orakelmotivs über jedes Lob erhaben; es wirft den Zuschauer in immer neues Entsetzen und hält alles in atemloser Spannung, und zugleich erreicht der Dichter seinen religiös-apologetischen Zweck, die viel angegriffene Mantik zu rechtfertigen und seinen persönlichen Glauben zu verkündigen. Die Verschlingung der aus der Mantik genommenen Motive ist nirgends so kunstvoll als gerade in diesem Drama; nicht weniger als drei Orakel und dazu noch ein Seherspruch werden zur Lysis benötigt, und alle Motive sind in engsten ursächlichen Zusammenhang gebracht.

---

[1] Das nimmt Robert im Apophoreton, Festschrift für die 47. Philologenversammlung Halle a. S. 1903, 113 an. Mit Recht läßt Bruhn aaO. 24 Anm. 1 die Möglichkeit offen, der Dichter habe aus lokaler Tradition geschöpft.

[2] Bethe aaO. 163 führt diesen Zug schon auf die „Thebais“ zurück; dem Sophokles spricht ihn u. a. Schneidewin aaO. 175 zu.

[3] Robert aaO. 113. [4] J. Klein aaO. 10.

[5] Klein, Geschichte des Dramas I 332 und Robert aaO. 109.

## § 12. Trachinierinnen

Deianeira spricht den Prolog. Ihre Sorgen um Herakles hören nie auf; schon fünfzehn Monate [1], zwei Monate länger als er angegeben, ist er von Hause abwesend ohne Nachricht zu senden (46 ff.):

*Κἀστίν τι δεινὸν πῆμα· τοιαύτην ἐμοὶ*
*δέλτον λιπὼν ἔστειχε, τὴν ἐγὼ θαμὰ*
*θεοῖς ἀρῶμαι πημονῆς ἄτερ λαβεῖν.*

Die Andeutung von dem zurückgelassenen Täfelchen, das Deianeira solche Bangigkeit einflößt, genügt, gerade um ihrer Unbestimmtheit willen, den Zuschauer gleichfalls in erwartungsvolle Angst zu versetzen [2]. Deutlicher redet Deianeira, als sie Hyllos von dem auf dem Täfelchen verzeichneten Orakel erzählt (76):

*Ἆρ' οἶσθα δῆτ', ὦ τέκνον, ὡς ἔλειπέ μοι*
*μαντεῖα πιστὰ τῆσδε τῆς χώρας [3] πέρι;*

---

[1] Die variierenden Zahlenangaben von 12 Monaten (648), 15 Monaten (44 f.), 12 Jahren (825), die manches Kopfzerbrechen verursachten, haben Wecklein, Blätter für das bayerische Gymnasialschulwesen XXII (1886) 401, ferner Wegener *De Aeschyli et Sophoclis fabulis ad Herculem spectantibus*, Diss. Halle 1889, 30 und zuletzt J. M. Stahl *De vaticiniorum in Sophoclis Trachiniis vi et sententia*, Vorlesungsverzeichnis Münster 1899 dahin vereinigt, daß die 12 Jahre von der Erteilung des Orakels an zu rechnen sind, die 15 Monate dagegen vom Dienstantritt bei Omphale an, desgleichen die 12 Monate. Beim Auszug des Herakles nach Lydien sind also von der vom Orakel angegebenen Frist bereits 10 Jahre und 9 Monate verflossen. Der Zeitpunkt des Dramas liegt innerhalb der letzten 3 Monate des zwölfjährigen Zeitraums, die nach Ableistung des Dienstes bei Omphale noch geblieben sind, wenn Eckardt *De temporum ratione, quae Trachiniis fabulae Sophocleae subest, et de eiusdem fabulae parodi contextu disputatur*, Progr. d. K. Gymnasiums zu Salzwedel 1889, 5 recht hat, vielleicht am allerletzten Tage dieser 3 Monate.

[2] Vgl. Stahl aaO. 4.

[3] Wegener aaO. 29 macht m. E. zutreffend darauf aufmerksam, daß in den Worten *τῆς χώρας πέρι* eine Bezugnahme des Orakelspruches auf Oichalia angedeutet ist; das Orakel sagt offenbar: nach dem Fall von Oichalia wird die Befreiung von den Mühen eintreten. Dadurch, daß der Götterspruch Oichalia als entscheidende Örtlichkeit im Leben des Helden

*ὡς ἢ τελευτὴν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν*
*ἢ τοῦτον ἄρας ἆθλον . . .*
*τὸν λοιπὸν ἤδη βίοτον εὐαίων' ἔχειν.*

Mit diesem Orakelspruch treibt ihn Deianeira an, nach dem Ergehen seines Vaters zu forschen: das ist geschickt, denn nun kann Hyllos als Bote — statt des getöteten Lichas — das gräßliche Geschick seines Vaters vorbereitend berichten, ehe Herakles selbst auf die Bühne gebracht wird. Hyllos bildet die Vermittlung zwischen den Deianeira- und Heraklesszenen [1], und seine Rolle wird, wie wir sehen, durch das Orakel motiviert. Volle Klarheit über den Götterspruch erhalten wir in der Unterredung Deianeiras mit dem Chor (155 ff.):

*Ὁδὸν γὰρ ἦμος τὴν τελευταίαν ἄναξ*
*ὡρμᾶτ' ἀπ' οἴκων Ἡρακλῆς, τότ' ἐν δόμοις*
*λείπει παλαιὰν δέλτον ἐγγεγραμμένην*
*[χρησμὸν πάλαι φανέντα, προστιθεὶς ἅμα] . . .* [2]
164 *χρόνον προτάξας ὡς τρίμηνον ἡνίκα*
*χώρας ἀπείη κἀνιαύσιον βεβώς,*
*τότ' ἢ θανεῖν χρείη σφε τῷδε τῷ χρόνῳ*
*ἢ τοῦθ' ὑπερδραμόντα* [3] *τοῦ χρόνου τέλος*
*τὸ λοιπὸν ἤδη ζῆν ἀλυπήτῳ βίῳ* [4].
*τοιαῦτ' ἔφραζε πρὸς θεῶν εἱμαρμένα*
170 *τῶν Ἡρακλείων ἐκτελευτᾶσθαι πόνων,*
*ὡς τὴν παλαιὰν φηγὸν αὐδῆσαί ποτε*
*Δωδῶνι δισσῶν ἐκ πελειάδων ἔφη.*

---

prophezeit, wird die Bedeutung des Schauplatzes erhöht und mit einer Art von Weihe umgeben, vgl. Wegener aaO. Es besteht kein Anlaß, nach dem Vorgang Dronkes, dem z. B. Nauck und Dindorf-Mekler gefolgt sind, die handschriftliche Lesart *χώρας* in *ὥρας* abzuändern, was ja an sich sehr leicht möglich wäre; Jebb hat mit Recht *χώρας* wieder in den Text gesetzt.

[1] Zielinski, Exkurse zu den Trachinierinnen, Philol. LV (NF IX) 577.

[2] Stahl aaO. 7 macht das Vorhandensein einer Lücke wahrscheinlich und schiebt diesen Vers ein.

[3] So ist von Stahl aaO. 9 mit Recht statt *ὑπεκδραμόντα* geschrieben.

[4] Die drei Verse von 166 an sind von Dobree, Nauck und Hense wohl zu Unrecht athetiert worden, vgl. Stahl aaO.

Doch die Sorge, die aus dem Orakelspruch für Deianeira und Chor und damit für die Zuschauer entsteht, weicht; ein Bote und Lichas melden die baldige Rückkehr des sieggekrönten unversehrten Helden, der die Gefangenen, darunter Iole, vorausgesandt hat.

In bester Absicht und in vollkommener Ruhe gibt Deianeira dem Herold ein im Blut des Nessos getränktes Festgewand mit, um sich die Gunst des Gatten wieder zuzuwenden.

Alles scheint guten Fortgang zu nehmen, der Chor singt ein Jubellied — da entsteht Ursache zu neuer angstvoller Besorgnis aus einem Zeichen, das Deianeira soeben geschaut (688 ff.):

*Νῦν δ', ὅτ' ἦν ἐργαστέον,*
*ἔχρισα μὲν κατ' οἶκον ἐν δόμοις κρυφῇ*
*μαλλῷ, σπάσασα κτησίου βοτοῦ λάχνην,*
*κἄθηκα συμπτύξασ' ἀλαμπὲς ἡλίου*
*κοίλῳ ζυγάστρῳ δῶρον, ὥσπερ εἴδετε.*
*εἴσω δ' ἀποστείχουσα δέρκομαι φάτιν*
*ἄφραστον, ἀξύμβλητον ἀνθρώπῳ μαθεῖν.*
*τὸ γὰρ κάταγμα τυγχάνω ῥίψασά πως*
*[τῆς οἰός, ᾧ προὔχριον, ἐς μέσην φλόγα,]*
*ἀκτῖν' ἐς ἡλιῶτιν· ὡς δ' ἐθάλπετο,*
*ῥεῖ πᾶν ἄδηλον καὶ κατέψηκται χθονί,*
*μορφῇ μάλιστ' εἰκαστὸν ὥστε πρίονος*
*ἐκβρώματ' ἂν βλέψειας ἐν τομῇ ξύλου.*
*τοιόνδε κεῖται προπετές· ἐκ δὲ γῆς, ὅθεν*
*προὔκειτ', ἀναζέουσι θρομβώδεις ἀφροί,*
*γλαυκῆς ὀπώρας ὥστε πίονος ποτοῦ*
*χυθέντος εἰς γῆν Βακχίας ἀπ' ἀμπέλου.*

Das dem Helden in Dodona erteilte Orakel kann, nachdem die Ereignisse so augenscheinlich für seine Erfüllung in bonam partem sprechen, nicht mehr dazu benutzt werden, Deianeira und mit ihr die Zuschauer in schwebender Pein zu erhalten. Um nach dem Jubelgesang des Chores wieder ein beunruhigendes, auf das Ende der Tragödie vorbereitendes Moment einzuführen, wirft Sophokles mit genialem Griff ein anscheinend unbedeutendes, aber für ein ängstliches Frauengemüt wie Deianeira

hinreichendes Zeichen[1] in die Handlung. Aus diesem Zeichen kommt für Deianeira die klare Erkenntnis, welche Absicht Nessos mit seinem Geschenk verband; sie ist nun auf den Tod des Helden, den sie nicht überleben will, gefaßt. Sofort bestätigt sich auch die Richtigkeit des Zeichens: Hyllos kommt und muß seiner unglücklichen Mutter vorwerfen, welch Unheil sie angerichtet. Der Chor erinnert sich in seinem Lied (821 ff.) des verhängnisvollen dodonäischen Spruches.

Auf die Bühne gebracht, sieht Herakles, daß ein alter, ihm von seinem Vater Zeus gewordener Spruch in Erfüllung gehen soll (1159 ff.):

*Ἐμοὶ γὰρ ἦν πρόφαντον ἐκ πατρὸς πάλαι,*[2]
*ἀνδρῶν πνεόντων μηδενὸς θανεῖν ὕπο,*
*ἀλλ' ὅστις Ἅιδου φθίμενος οἰκήτωρ πέλοι.*

Der Sterbende will, daß seine Mutter und alle seine Söhne herbeigerufen werden, um ihnen den Götterspruch mitzuteilen; doch nur Hyllos ist anwesend (1151): Sophokles weist damit ausdrücklich auf die hohe Bedeutung hin, die das Orakelmotiv nicht mehr für die rein äußerliche dramatische Komposition, sondern für die leitenden Gedanken des Dramas hat. Jetzt geht dem Helden das Verständnis für den wahren Sinn des Spruches auf, den er seiner Gattin hinterlassen hat; die Aufzeichnung des Testamentes ist wohl bloß in einem erleuchteten vorausschauenden Augenblick erfolgt, aber im Ernste wird der kraftstrotzende, stets unbesiegte Held nicht an die Erfüllung des Orakels in so schlimmem Sinn gedacht haben. Herakles tut jetzt seinem Sohn den Spruch kund (1164):

---

[1] Daß dieses Zeichen gerade des medizin- und chemiekundigen Sophokles würdig ist, legt Zielinski aaO. sehr schön dar.

[2] Das Orakel ist also von Dodona erteilt worden. Nauck (zur Stelle) sagt: „Der Spruch von Zeus war gegenüber dem dodonäischen . . . ein alter Spruch"; er scheint demnach diesen Spruch nicht als von Dodona, sondern von Zeus unmittelbar erteilt aufzufassen. Zu solcher, wenn auch nicht unmöglichen, so doch unwahrscheinlichen Annahme haben wir keinen Grund.

*Φανῶ δ' ἐγὼ τούτοισι συμβαίνοντ' ἴσα*
*μαντεῖα καινά*[1], *τοῖς πάλαι ξυνήγορα,*
*ἃ τῶν ὀρείων καὶ χαμαικοιτῶν ἐγὼ*
*Σελλῶν ἐσελθὼν ἄλσος εἰσεγραψάμην*
*πρὸς τῆς πατρῴας καὶ πολυγλώσσου δρυός,*
*ἥ μοι χρόνῳ τῷ ζῶντι καὶ παρόντι νῦν*
*ἔφασκε μόχθων τῶν ἐφεστώτων ἐμοὶ*
*λύσιν τελεῖσθαι· κἀδόκουν πράξειν καλῶς.*
*τὸ δ' ἦν ἄρ' οὐδὲν ἄλλο πλὴν θανεῖν ἐμέ.*

Diese beiden Weissagungen verkündigen — für Herakles jetzt erst in ihrem wahren Sinn klar geworden — deutlich, daß der Held nunmehr seinen Wunden nach dem Willen des Zeus erliegen soll; um die Qualen abzukürzen, läßt er sich auf den Gipfel des Oita tragen, einen Scheiterhaufen errichten und sich darauf verbrennen. Das Orakel hat recht behalten: der große Heiland der Menschen, der unzählige Mühsal getragen hat, ist endlich eingegangen zur Ruhe.

Wenn das Ende des Helden durch die beiden von ihm selbst erwähnten Orakel als von Zeus so gewollt dargestellt wird, mildert sich auch die Schuld Deianeiras, die noch dazu ihr aus Liebe begangenes Vergehen mit dem Tode büßt, und die edle Frauengestalt wird uns noch sympathischer[2]. Und wenn wir an die den Helden erwartende Apotheose denken, wie das für jeden Griechen selbstverständlich war[3], mindert

---

[1] Nauck (zur Stelle) erklärt treffend: „Der Spruch von Zeus war gegenüber dem dodonäischen (vergleiche die vorige Anm.), der freilich gleichfalls vor langer Zeit gegeben war, ein alter Spruch. Das *καινόν* ist also nur relativ zu nehmen und soll keineswegs einen uns bisher ganz unbekannten Orakelspruch bezeichnen; sondern nur den uns wohlbekannten". Dobrees Athetese dieses Verses wird außer Nauck, der den Vers (im kritischen Anhang) „durchaus müßig" und *ξυνήγορα* „unpassend" nennt, und anderen rationalisierenden Konjekturalkritikern niemand billigen.

[2] Stahl aaO. 16.

[3] von Wilamowitz, Homerische Untersuchungen 203 ff. betont, daß sich kein Hellene je den großen Helden, der den Tod bezwungen, unter den Schatten weilend vorstellen konnte; er mußte zu den Seligen eingehen. Die Frage, ob für die Trachinierinnen selbst eine solche Apotheose anzunehmen sei, soll hier nicht untersucht werden; die außergewöhnliche Kürze des Dramas legt sie sehr nahe. Die Sage jedenfalls hat die Himmel-

sich die Schuld des Weibes noch mehr — es hat dem Gatten durch seine Tat den Eintritt in den Kreis der seligen Götter vorbereitet —, und das Orakel des göttlichen Vaters vom „Ausruhen nach der Arbeit" geht an dem Heldensohne in einem neuen, viel herrlicheren Sinne in Erfüllung.

Sophokles wird schwerlich erst selbst die beiden Orakel in den Mythos eingeführt haben; Wecklein (aaO.) weist mit Recht darauf hin, daß der erste, vor 12 Jahren erteilte Spruch den Zuschauern wahrscheinlich schon bekannt war[1]; die zweideutige Fassung allerdings möchte man am ehesten als eine Neuerung des Sophokles ansehen, der ja z. B. auch in der „Elektra" die feinere amphibolische Form des Traums statt der alten eindeutigen angewendet hat. Nach der alten Sage hat Herakles „keinen Platz mehr auf der Erde, wenn er nichts mehr zu wirken hat"[2]; demgemäß wird auch der alte Mythos nur an das Aufhören des Erdenlebens, nicht zugleich auch an die Möglichkeit friedlichen Ausruhens gedacht haben. Auch der zweite Spruch „Herakles wird nur durch einen Hadesbürger sterben" wird wohl mit Grund in den dem Dichter schon vorliegenden Sagenbestand versetzt[3], schon des höchst sinnigen Gedankens wegen: der Held, dem kein Sterblicher widerstehen kann, darf nicht von der Hand eines Menschen sterben; den Tod vermag ihm nur ein dem Allbezwinger Hades Angehörender zu geben. Aber auch der Tod hat keine Gewalt über den Helden, der sich aus dem Garten der Seligen die Äpfel der Unsterblichkeit geholt hat und der aus dem Hades mit dem Höllenhund lebend wieder ans Licht gestiegen ist. Solche Gedanken im Mythos zum Ausdruck zu bringen, liebt die hellenische Volkssage. Man könnte viel-

fahrt des Gottessohnes schon vor Sophokles gekannt, vgl. Pindar, Nemeen I 70ff. und Isthmien IV 55ff.; jeder Zuschauer kannte die herrliche Verklärung, die den Helden erwartet.

[1] Für Erfindung des Sophokles halten es Hasper, Die Feinheit der Ökonomie und der Charakterzeichnung in den einzelnen Dramen des Sophokles und der Kern der sittlichen Anschauung des Dichters, II. Teil, Progr. d. Königl. evang. Gymnasiums Großglogau 1882, und Schreiner, Zur Würdigung der Trachinierinnen des Sophokles, Progr. d. K. K. Gymnasiums in Znaim 1885, 25.

[2] von Wilamowitz, Herakles[1] I 300.

[3] Schreiner aaO

leicht an eine Übermittlung dieses letzteren dodonäischen Spruches durch Herodot[1], den Freund des Tragikers, denken, der auf seinen Reisen auch nach Dodona kam[2].

In dem großen Gebiet des griechischen Dramas stoßen wir selten auf ein dodonäisches Orakel[3] gegenüber den zahllosen delphischen. Die delphischen Priester mögen schon zu Sophokles' Zeiten auch die beiden in den Trachinierinnen verwendeten Orakel für sich reklamiert haben, aber Sophokles hat aus sehr einleuchtenden Gründen der Kultstätte in Dodona die Ehre gegeben[4]. Denn in Dodona, dem nach der Anschauung der Antike[5] ältesten Orakel, spricht Zeus durch Priestermund unmittelbar zu seinem Sohne Herakles, in Delphi dagegen tritt als Mittler Apollon dazwischen; auch kann Loxias seinem Bruder Herakles gegenüber nicht diejenige religiöse Autorität beanspruchen, die Zeus als Vater zukommt. Der Hauptgrund ist wohl der, daß Sophokles die „Zeusreligion" des Mythos rein festgehalten hat; in ihr hatte Apollon und sein Kult keinen Platz[6].

Von dem 688 ff. erwähnten Zeichen dürfen wir wohl ohne weiteres annehmen, es sei erst von Sophokles in den Mythos hineingetragen worden.

Die Bedeutung der beiden Orakel für den Aufbau des Dramas liegt klar zutage: der erste Spruch bildet den Ausgangs- und Schlußpunkt der Handlung; er dient zur Ein-

---

[1] Über die auf herodoteischen Einfluß zurückgehenden Sophoklesstellen vgl. Classen aaO. 109 ff. [2] Herodot II 52.

[3] Die auf Dodona bezüglichen Autorenstellen sind gesammelt von Machnig *De oraculo Dodonaeo capita V*, Diss. Breslau 1885, 17 ff.

[4] Das Gleiche gilt für das Orakel, das dem Helden die Knechtschaft bei Omphale auferlegt: Sophokles nennt V. 274 ff. den Zeus als Urheber, meint also wohl einen dodonäischen Spruch; dagegen kennt die vulgäre, u. a. durch Apollodor Bibl. II § 131 W. bezeugte Version ein delphisches Orakel.

[5] Herodot II 52, Platon Phaidros 275 b. Bereits der Dichter von ξ 327 und τ 296 ff. kennt es.

[6] Zielinski aaO. 621. — Vielleicht darf man auch an die alte Feindschaft der beiden Brüder erinnern, die freilich nach Friedländer, Herakles, Sagengeschichtliche Untersuchungen 153 ff. schon um 700 v. Chr. dem Frieden gewichen ist. Aber in der Sage ist die Kenntnis vom Gegensatz der beiden Götter stets lebendig geblieben: der auch in der Kunst so viel behandelte Kampf um den Dreifuß beweist es.

leitung der Handlung[1], und die Einsicht, in welchem Sinne er sich erfüllt, bildet den Schluß[2]. Aber Schreiner aaO. geht zu weit, wenn er in dem Orakelspruch schlechthin die Triebfeder des Dramas erkennen will. Das weist Wecklein aaO. mit Grund zurück. Anders als im Tode ist in Wahrheit kein Ausruhen von den Mühen des Lebens möglich; Herakles und Deianeira müssen sich zu dieser Erkenntnis bequemen. Das hat der Dichter offenbar zum Hauptgedanken der Tragödie machen wollen[3], seinem Volk Belehrung hier so gut wie in seinen anderen Dramen spendend. — Die Kritiker[4] haben am äußeren Bau der Trachinierinnen öfters Anstoß genommen und Einheit der Handlung vermißt. Das ist subjektiv. Aber auch diese Kritiker[5] müssen zugeben, daß Sophokles doch um die beiden Teile ein inneres Band geschlungen hat — eben die beiden Orakel, wobei der erste Spruch ungleich stärker als der zweite wirkt. Denn auch während der ganzen ersten Hälfte des Dramas, wo Deianeira im Vordergrund des Interesses steht, verliert man doch niemals Herakles aus dem Sinne; auf Deianeira ruht zwar das Auge des Zuschauers, aber sie selbst richtet alle Gedanken auf den einen Punkt — Herakles. Der Dichter hat das damit erreicht, daß er für den Abwesenden Erwartung, ja ernste Sorge erweckt durch den hinterlassenen Orakelspruch; als dieser seine ihm von Sophokles zugeteilte Rolle vollendet hat, tritt als neues Stimulans das Zeichen ein.

Diese Technik erinnert uns an die ganz analoge der „Perser“ und des „Agamemnon“; es wird im „Agamemnon“ Furcht für den abwesenden König durch Erwähnung der Opferung Iphigeneias und der schlimmen Prophezeiungen des Kalchas beim Zuschauer erweckt. Es kann kaum ein Zweifel

---

[1] Schreiner aaO.

[2] Wecklein aaO. 400 und Oeri, Beiträge zum Verständnis der Trachinierinnen des Sophokles (Berlin 1882) 43.

[3] Das hebt Oeri aaO. und in der Abhandlung: Götter und Menschen bei Euripides, in der Einladungsschrift zur Feier des 300jährigen Bestandes des Gymnasiums Basel 1889, 102 hervor.

[4] Sehr scharf z. B. von Wilamowitz, Euripides Herakles [1] I 384; vgl. I[2] 157.

[5] Z. B. von Wilamowitz aaO. und noch mehr Horton-Smith *Ars tragica Sophoclea cum Shaksperiana comparata*, Cambridge 1896, 95 ff.

bestehen, daß Sophokles sich bei der Anwendung dieses Kunstmittels unmittelbar an Aischylos angeschlossen hat.

## § 13. Philoktet

Helenos hat, von Odysseus gefangen genommen, den Griechen unter anderem verkündet, sie würden niemals die Burg von Troia zerstören, wenn sie nicht Philoktetes bewegen könnten, ins Griechenlager zu kommen (610 ff.). Diese Aufgabe haben Odysseus und Neoptolemos übernommen. Den von Odysseus ersonnenen Plan verrät Neoptolemos; alle Bitten fruchten nichts bei dem starren Eigensinn und Groll des Helden: endlich sucht Neoptolemos auf Grund des Spruches des Helenos Philoktet zur Reise zu dem Heere zu bewegen. Helenos hat auch geweissagt, Philoktets furchtbare Wunde werde von den Asklepiaden, die im Hellenenlager vor Ilion sind, geheilt werden (1329 ff.). Umsonst. Ja Neoptolemos selbst läßt sich dazu bewegen, Philoktetes auf seinem Schiff in seine Heimat zu geleiten, die ganze Handlung des Dramas scheint fehlzuschlagen — da erscheint Herakles und wiederholt das, was Helenos aus Divination erkannt, in seiner ihm als Gott verliehenen unmittelbaren Kenntnis der Schicksalssprüche des Zeus. Vor Herakles bricht der starre Sinn des Philoktet zusammen, er erklärt sich zur Fahrt nach Ilion bereit, das Drama ist auf den Punkt gelangt, auf den es der Dichter bringen wollte und nach dem Mythos bringen mußte.

Das mantische Motiv ist sonach in dieser Tragödie von Sophokles in ganz eigenartiger Weise verwendet worden: ein Seherspruch besitzt die Triebkraft für die ganze Handlung, erweist sich aber gegenüber dem — von Sophokles psychologisch fein gezeichneten — Antagonisten zu schwach, um das Spiel zum Sieg gelangen zu lassen; da greift der deus ex machina ein [1].

[1] Wir fühlen uns hier erinnert an die Choephoren, wo ja gleichfalls das Motiv der Mantik — Orakelspruch des Loxias — zu schwach ist, um die Handlung zum Ziel zu führen, und wo daher der Gott selbst — repräsentiert durch Pylades — eintreten muß. Halten wir diese beiden Dramen zusammen, so wird uns das Unkünstlerische des euripideischen θεὸς ἀπὸ μηχανῆς erschreckend klar; in welch wundervolle Szene hat doch Aischylos das Erlahmen des Orakelmotivs und die Ablösung seiner Rolle durch den Gott selbst gekleidet!

Das Auftreten des Neoptolemos und damit der feine psychologische Bau der Tragödie ist ebenfalls durch den Seherspruch des Helenos bedingt, der ebenso die Teilnahme des Achilleussohnes wie die des Philoktetes zur Eroberung Ilions für notwendig erklärt hat (114ff., 1435). Der Seherspruch des Helenos war deutlich schon in der *Ἰλιὰς μικρά* des Lesches[1] gegeben; auch Bakchylides (Scholion Pindar Pythien I 100 = fr. 7 Bl.) führt die Herbeiholung des Philoktet auf einen Spruch des Helenos zurück[2]. Diese Prophezeiung ist von Sophokles kaum verändert, nur wird es ausdrücklich zum Erfordernis für Troias Zerstörung gemacht, daß Philoktetes zur Fahrt nach Troia auf Grund friedlicher Überredung (*πείσαντες λόγῳ*, 612) veranlaßt wird, eine für die psychologische Gestaltung des Dramas sehr wichtige und geschickte Neuerung[3] des Dichters, ebenso wie die Absendung des Odysseus und des Neoptolemos — Lesches hatte dem Diomedes allein diesen Auftrag erteilt sein lassen, Aischylos dem Odysseus allein, Euripides[4] dem Diomedes und Odysseus[5].

Die Vermutung Schneidewins[6], der Seherspruch des Helenos, der die Anwesenheit auch des Neoptolemos vor Troia

---

[1] EGF 36. — Daß dem Dichter von *B* 724 der Seherspruch des Helenos bekannt gewesen ist, wie z. B. Fahlenberg *De Hercule tragico Graecorum*, Diss. Leipzig 1892, 15 annimmt, wird sich kaum bezweifeln lassen.

[2] Vgl. über die Philoktetsage Schneidewin, Philologus IV 645ff.; Jebb in der Einleitung seiner kommentierten Ausgabe des Stückes (Cambridge 1890); Neumann, Die Entwicklung des Philoktetmythos mit besonderer Berücksichtigung seiner Behandlung durch Sophokles, Progr. des Gymnasiums Casimirianum zu Coburg 1893; A. Müller, Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles 195ff.; Radermacher in der Einleitung zur Schneidewin-Nauckschen kommentierten Ausgabe des Philoktet (1907).

[3] Radermacher aaO. 2. Diese Neuerung hängt offenbar damit zusammen, daß in dem älteren Mythos die magische Wirkung des Objektes des Bogens stärker betont wurde als die Person des Eigentümers. Vgl. Radermacher aaO. 3.

[4] Das wissen wir aus der Rede des Dion Chrysostomos: *Περὶ Αἰσχύλου καὶ Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου ἢ περὶ τῶν Φιλοκτήτου τόξων* (Rede LII). Vgl. von Arnim, Leben und Werke des Dio von Prusa (Berlin 1898) 160ff.

[5] Welche Sagenversion Pindar gibt, läßt sich nicht feststellen, Pythien I 54 nennt er *ἥρωας ἀντιθέους*, woraus sich nichts Sicheres schließen läßt. Vgl. darüber Neumann aaO. 7.

[6] aaO. 647.

als erforderlich bezeichnet, sei schon in der *Ἰλιὰς μικρά* vorgekommen und von Proklos in seinem Exzerpt bloß weggelassen worden, ist kaum ernstlich anzufechten [1]. Die Weissagungen über Philoktetes und über Neoptolemos hat Helenos gewiß zusammen ausgesprochen [2].

## § 14. Oidipus auf Kolonos

Oidipus kommt, aus der Heimat verjagt, auf seiner Irrfahrt nach Attika. Von einem Wanderer erfährt er, daß er sich im heiligen Hain der Eumeniden im Gau Kolonos befinde: da richtet er sein Gebet an die Göttinnen (86 ff.):

*Φοίβῳ τε κἀμοὶ μὴ γένησθ' ἀγνώμονες,*
*ὅς μοι, τὰ πόλλ' ἐκεῖν' ὅτ' ἐξέχρη κακά* [3],

---

[1] Neumann (aaO. 4) weist auf Philostratos d. J. imag. 2 (S. 394 Kayser) hin: *Λογίου ἐς τοὺς Ἕλληνας ἐμπεσόντος, ὡς οὐκ ἄλλῳ τῳ ἁλωτὸς ἔσοιτο ἡ Τροία πλὴν τοῖς Αἰακίδαις, στέλλεται δὲ ὁ Φοῖνιξ ἐς τὴν Σκῦρον*, ein Orakel, das auch von Welcker (Die Griechischen Tragödien 140 ff.) auf viel frühere Zeit zurückgeführt und von ihm im „Phoinix" des Sophokles zur Rekonstruktion benutzt wird. [2] Schneidewin aaO. 648.

[3] O. Müller, Gesch. d. griech. Lit.[1] II 137, und ihm folgend K. Fr. Hermann (vgl. Junghans *Quaestionum Sophoclearum specimen II. De Oedipi Colonei oraculis et exsecrationibus*, Progr. d. Johanneums zu Lüneburg, 1849, 5 ff.), Junghans aaO. 44 ff. und neuerdings Robert, Apophoreton 108 weisen darauf hin, daß nach diesem Vers Oidipus den Hinweis auf seine Erlösung in Athen gleichzeitig mit dem anderen, das bekannte Unheil ihm prophezeienden Spruch von Loxias erhalten hatte. Demgemäß prophezeien die Antworten des Gottes, die er in jüngster Zeit erteilt hat (385 ff.), nichts wesentlich Neues. J. Klein (Die Mythopöie des Sophokles in seinen Thebanischen Tragödien II, Programm Eberswalde 1893, 8) leugnet das, indem er den Oidipus Tyrannos gegen den Oidipus auf Kolonos ausspielt und zwischen beiden kein *ἄτοπον* in vorliegender Frage aufkommen lassen will. Wie wenig wir gerade bei diesen beiden Tragödien zu solchem Verfahren berechtigt sind, weiß jeder. Die Worte *τὰ πόλλ' ἐκεῖν' ὅτ' ἐξέχρη κακά* lassen sich kaum auf etwas anderes beziehen als auf das dem Oidipus einst erteilte Orakel von Vatermord und Blutschande. Wenigstens wissen wir von keiner anderen Gelegenheit. Unter den *κακὰ ἐκεῖνα* kann nicht gut die Vertreibung des Oidipus verstanden werden, wie man wohl möchte, weil Oidipus keinen Grund zu Vorwürfen gegen seine Söhne hätte, wie er sie im Oidipus auf Kolonos erhebt, wenn sie nur aus Gehorsam gegen ein Orakel ihren Vater aus Theben vertrieben hätten; das hebt Klein aaO. mit Recht hervor.

*ταύτην ἔλεξε παῦλαν ἐν χρόνῳ μακρῷ,*
*ἐλθόντι χώραν τερμίαν, ὅπου θεῶν*
*σεμνῶν ἕδραν λάβοιμι καὶ ξενόστασιν,*
*ἐνταῦθα κάμψειν τὸν ταλαίπωρον βίον,*
*κέρδη μὲν οἰκήσαντα τοῖς δεδεγμένοις,*
*ἄτην δὲ τοῖς πέμψασιν, οἵ μ' ἀπήλασαν·*
*σημεῖα δ' ἥξειν τῶνδέ μοι παρηγγύα,*
*ἢ σεισμὸν ἢ βροντήν τιν' ἢ Διὸς σέλας.*

Apollon, der so schwer in das Geschick des unglücklichen Mannes eingegriffen hat, der Oidipus sonst stets nur Unheil zu verkündigen hatte[1], zeigt sich hier als milder, gnädiger Gott, als Leitstern auf der Irrfahrt. Oidipus und mit ihm der Zuschauer soll die Gewißheit haben, daß das ersehnte Lebensende jetzt eintreten wird[2]. Im Vertrauen auf das Wort des Gottes verheißt er dem Chor reichen Segen für das attische Land (287, 458 ff.), wenn er hier seine Ruhe finden darf.

Zu Oidipus und seiner Begleiterin Antigone kommt Ismene mit einem neuen Spruch des Loxias (385 ff.):

*ΟΙ. ἤδη γὰρ ἔσχες ἐλπίδ' ὡς ἐμοῦ θεοὺς*
*ὤραν τιν' ἕξειν, ὥστε σωθῆναί ποτε;*
*ΙΣ. ἔγωγε τοῖς νῦν γ', ὦ πάτερ, μαντεύμασιν.*
*ΟΙ. ποίοισι τούτοις; τί δὲ τεθέσπισται, τέκνον;*
*ΙΣ. σὲ τοῖς ἐκεῖ ζητητὸν ἀνθρώποις ποτὲ*
*θανόντ' ἔσεσθαι ζῶντά τ' εὐσοίας χάριν.*
*ἐν σοὶ τὰ κείνων φασὶ γίγνεσθαι κράτη.*

Die Thebaner selbst haben dieses Orakel von Delphi erhalten[3] (415), und auf Grund dieses Spruches wollen sie

---

[1] Oidipus als Schuldbefleckter darf das delphische Heiligtum nicht selbst befragen; das besorgt für ihn ohne Wissen der Thebaner seine treue Tochter Ismene (353 ff.).

[2] Müller, Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles 123.

[3] Bergk (Griech. Lit.-Gesch. III 437) will in dem Zuge, daß sowohl Oidipus als Theben einen Orakelspruch erhält und daß sich Kreon und Polyneikes, jeder um über den anderen obzusiegen, der Person des Oidipus zu bemächtigen suchen, eine Nachahmung der „gemeinen Wirklichkeit" erblicken, in der jede der streitenden Parteien sich auf Orakel zu stützen pflegt. Bergk sagt ferner: „Bei Euripides, der die Tragödie benutzt um

Oidipus zur Rückkehr an die Grenze des thebanischen Gebietes veranlassen, um dann die Gebeine des Toten in Theben zu bestatten [1].

Damit wird der Zuschauer in bange Erwartung versetzt, ob der Greis in der für die Zuschauer teuren Erde Attikas oder in der thebanischen segenspendend ruhen wird [2], dem Drama ist das „aufregende Moment“ (Freytag aaO. 153) gegeben.

---

ein treues Zeit- und Sittenbild zu liefern, würde das keinen Anstoß haben“. In der Tat hat, soweit ich sehe, zuerst Euripides in der weiteren Ausgestaltung des Orakelmotivs den Schritt getan, nicht bloß eine, sondern beide Parteien durch Götter- oder Sehersprüche zum Handeln zu veranlassen. Das zeigt sich in dem euripideischen Philoktet, wie wir aus der 52. Rede des Dion von Prusa wissen: auf Grund der Sehersprüche bemühen sich Troer und Griechen zugleich um Philoktet, indem sie Gesandte abschicken. Für Euripides war wohl das Bestreben bestimmend, so einen Redeagon zu ermöglichen. Sophokles ist offenbar auch hier, wie so oft, den Spuren seines jüngeren, aber erfindungsreicheren Rivalen gefolgt. Im übrigen vermag ich die Ansicht Bergks (aaO.), daß Sophokles sich in einen Widerspruch verwickelt habe, wenn er diese verschiedenen Orakelsprüche einführe, und daß er die Autorität der Orakel damit — tatsächlich, natürlich aber nicht absichtlich — diskreditiere, nicht zu teilen. Denn die Orakel sagen im Grunde nichts Gegensätzliches, ja nicht einmal Verschiedenes aus, sondern alle das Gleiche: Oidipus wird demjenigen Teile, der ihn lebend oder tot in seine Gewalt bringt, als Talisman dienen. Dieser allgemeine Sinn ist von Delphi für jeden der Beteiligten präzisiert und spezialisiert. Gerade auch dieses Drama zeigt, wie sich die Orakel so herrlich erfüllen; eine Disharmonie zwischen der Orakelgläubigkeit des priesterlichen Dichters und der Wirkung beim Zuschauer besteht in Wahrheit nicht.

[1] Für die Thebaner prophezeit Oidipus (605) eine Niederlage durch Athen, natürlich auf Grund eines Orakels, das zur Bedingung hat, daß Theben die Gebeine des Greises nicht in seinen Besitz bringt. Die Deutung dieses Orakels auf einen bestimmten Vorgang ist in verschiedenster Weise versucht worden; man vergleiche darüber Mayr, Über Tendenz und Abfassungszeit des sophokleischen Oedipus auf Kolonos, in den *Commentationes philologicae, Conventui philologorum Monachii congregatorum obtulerunt sodales seminarii philologici Monacensis* (München 1891). Man wird aber darauf verzichten müssen — ähnlich wie in den euripideischen Herakleiden — dem Orakel eine ganz bestimmte zeitliche Fixierung zu geben; dazu sind die Anhaltspunkte des Dichterwerkes, das für Wissende geschrieben war, zu dürftig.

[2] Es ist zutreffend, z. B. von Paul Ernst „Sophokles“ 8 ff. (in der Monographiensammlung „Die Dichtung“) darauf hingewiesen worden, wie

So ist die Kreonszene, die mit der Polyneikesszene außerordentlich zweckmäßig eingefügt ist, um die an und für sich ziemlich geradlinige Handlung zu beleben, wieder mit einem Orakel begründet. Durch die Kreonszene führt das Orakelmotiv das hemmende Gegenspiel, das retardierende Moment ein, das in leidenschaftlicher Heftigkeit die Handlung zum Umschlagen zu bringen droht, zugleich aber dem athenischen Dichter Gelegenheit gibt, seinen Zuschauern die Hilfe des einheimischen Heros Theseus wie die der Athener als nicht in bloßen Worten, sondern in mannhafter Tat bestehend vorzuführen. Erst durch das Gegenspiel wird eine wirkliche dramatische Handlung geschaffen, welche die Möglichkeit gibt, Charaktere zu entwickeln.

Der Versuch Kreons wird zurückgewiesen [1].

Gleichfalls auf eine Weissagung [2] gründet sich das zweite retardierende Moment des Dramas, das Erscheinen des Polyneikes und sein Bestreben, Oidipus zur Zurücknahme des auf ihn geschleuderten väterlichen Fluches [3] und zur Heimkehr

---

wenig heute dieses Motiv das Fundament zum Bau eines Dramas liefern könnte; aber Ernst erkennt auch den gänzlich anderen Standpunkt an, auf dem im besonderen der attische Zuschauer sich befand; für ihn war die Frage nach dem Ort, wo die Gebeine des blinden Greises ruhen sollten, eben durch die Orakel, an die er glaubte, eminent wichtig gemacht.

[1] Wir dürfen m. E. in diesem vergeblichen Bemühen Kreons ein Rudiment der alten, durch Homer Ψ 679 und offenbar auch λ 271, Hesiod (Scholion Venet. Ψ 679) und Hellanikos (Scholion Eurip. Phoiniss. 71, vgl. Kampfhenkel *De Euripidis Phoenissis capita duo*, Diss. Berlin 1888, 7) vermittelten Sage erkennen, nach der Oidipus in Theben begraben lag.

[2] Es ist offenbar ein eigener, dem Polyneikes erteilter Spruch des Apollon gemeint, nicht etwa der gleiche Spruch, den auch die Thebaner erhielten, vgl. Firnhaber, Jahrbücher für Philologie LIX 28.

[3] Um eine kräftige Begründung für die Verfluchung der Söhne zu geben (denn die altertümlichen, aber kleinlichen Motive der früheren Sage wollte er so wenig mehr anwenden als Euripides), hat Sophokles an diesem Punkt ein von Euripides benutztes Motiv der Mantik beiseite geschoben: in den Phoinissen verkündet Teiresias, Oidipus solle ins Exil gehen (1590f.); die Schuld der Söhne besteht bei Euripides darin, daß sie ihren blinden Vater gefangen halten; Euripides will sich die Rührfigur des Oidipus nicht entgehen lassen und muß ihn daher in Theben zurückhalten, wenigstens bis zum Tod der Söhne, er bedarf also für die durch den Kult gegebene Beziehung auf Athen einer anderen Motivierung und findet sie im

nach Theben, das er selbst erst im Kampf mit Eteokles erobern muß, zu bewegen. Das haben ihm die Seher (1300), vor allem aber ein Spruch des Gottes nahegelegt (1331 ff.):

*Εἰ γάρ τι πιστόν ἐστιν ἐκ χρηστηρίων,*
*οἷς ἂν σὺ προσθῇ, τοῖσδ' ἔφασκ' εἶναι κράτος . . .*
*ὅν* [1], *εἰ σύ τἠμῇ ξυμπαραστήσει φρενί,*
*βραχεῖ σὺν ὄγκῳ καὶ χρόνῳ διασκεδῶ.*
*ὥστ' ἐν δόμοισι τοῖσι σοῖς στήσω σ' ἄγων,*
*στήσω δ' ἐμαυτόν, κεῖνον ἐκβαλὼν βίᾳ.*

Des Polyneikes Bitte scheitert an dem unbeugsamen Willen seines Vaters; auch der zweite Gegenspieler des Dramas ist kampfunfähig gemacht.

Die Polyneikesszene gibt dem Tragiker das Mittel an die Hand, den wahren Charakter des Oidipus zu zeigen: er besitzt noch die alte, im Oidipus Tyrannos so markant hervorgetretene Heftigkeit und die alte Sinnesart, die man so oft übersehen hat [2]. Durch den Götterspruch, der dem Polyneikes erteilt worden, wird noch einmal die Aussöhnung der Götter mit Oidipus bestätigt, die Entscheidung über das Geschick der pflichtvergessenen Söhne in des Vaters Hand gelegt und dadurch der Wunsch des Oidipus (422) zur Erfüllung gebracht [3]. Durch die Kreon- und Polyneikesszene wird dem athenischen Volk deutlich zum Bewußtsein gebracht, welchen Glückes es mit dem Besitz des Oidipus teilhaftig werden soll oder vielmehr schon teilhaftig ist. Sehr schön sagt O. Müller [4]: „Die eigentliche Absicht dieser Auftritte, welche den ganzen mittleren Teil des Stückes einnehmen, geht offenbar darauf

---

Spruch des Teiresias. Sophokles gestaltet die zeitlichen Grundlagen gänzlich um: er will Oidipus in Kolonos selbst erscheinen lassen, kann also das Motiv seiner Einschließung durch die Söhne nicht gebrauchen, muß daher eine anders begründete Schuld der Söhne einführen und findet sie im Gegensatz zur euripideischen nicht in der Zurückbehaltung, sondern in der Vertreibung. Damit ist auch der Spruch des Teiresias, wenn nicht schlechthin unbrauchbar, so doch entbehrlich geworden, und Sophokles kann ihn um so eher aufgeben, als er dem Motiv der Mantik im vorliegenden Drama ohnedies eine ganz gewaltige Rolle einräumt.

[1] Scil. *Ἐτεοκλέα*.

[2] Ich erinnere an die Worte Rohdes, Psyche [4] II 244 Anm. 2.

[3] Klein aaO. 28.

[4] Gesch. d. griech. Lit. [2] II 138.

hinaus, den blinden alten Ödipus, den fluchbeladnen, geschmähten, verbannten Elenden, in einer durch Fügung der Gottheit ihm zu Teil gewordenen Würde und Majestät zu zeigen, in der er hocherhaben über den Gewaltigen erscheint, die ihn vorher übermütig gemißhandelt haben".

Was Loxias dem Greis prophezeit hat, erfüllt sich jetzt; Blitze zucken, Donner rollen, die irdische Wallfahrt des Oidipus ist zu Ende. Oidipus erinnert noch einmal an den Segen, der für Attika von seinem Grab ausgehen wird [1] nach der Weissagung des Loxias, dann schreitet er mutig hinein in die Schlucht, den Dingen entgegen, die nur Theseus schauen darf.

Die gnädige Führung Apollons ist damit am Ziel, am Ziel auch die Tragödie, deren ganzer Inhalt die Verwirklichung des Götterspruches ist.

Wie weit wir die von Sophokles hier verwendeten Orakel als seine Erfindung ansehen dürfen, läßt sich nicht sicher ermitteln [2].

Die Priorität der Phoinissen vor dem Oidipus auf Kolonos gilt heute mit Grund als wahrscheinlich [3]. Folglich hat schon Euripides den Schritt getan, an den (vielleicht schon damals durch Kult [4] festgelegten) Aufenthalt und Tod des Helden das Orakel zu knüpfen. Sophokles hat den kurzen Hinweis seines Vorgängers wesentlich erweitert, auch insofern umgestaltet, als er den Greis nicht im Haine des Poseidon Ἵππιος [5], sondern im Hain der Eumeniden sterben läßt, eine sehr sinnvolle Neuerung [6]. Klein und Mayr nehmen an, daß

[1] Grillparzer (Literarische Charaktere, Sophokles) sieht in diesem Punkt — Oidipus wird aus einem Verfolgten und Geächteten ein Gesuchter und Ersehnter — den eigentlichen Fortschritt der Handlung des Dramas. Darum wird noch einmal den Athenern von Oidipus die Kostbarkeit seines Besitzes vor Augen gestellt.

[2] Vgl. darüber z. B. Klein aaO. 16; von Wilamowitz, Einleitung in die griechische Tragödie 156 Anm. 74; Mayr aaO. 174.

[3] Z. B. Ermatinger, Die attische Autochthonensage bis auf Euripides, Diss. Zürich 1897, 33.

[4] Pausanias I 30, 4 bezeugt den Kult; das läßt aber durchaus die Vermutung zu, als sei die Notiz auf diese beiden Dramen des Euripides und Sophokles zurückzuführen.

[5] Euripides Phoinissen 1707.

[6] Darauf weist Kampfhenkel aaO. 28 hin.

dem Orakel über die Niederlage der Boioter ein wirklicher Götterspruch zugrunde liege[1]. Die anderen Weissagungen mögen dann vielleicht frei erfunden sein, also die dem Polyneikes[2] und den Thebanern erteilten Orakel, die ja nichts weiter sind als Variationen des Spruches, den Oidipus selbst erhalten hat und aus dem er weiß, daß er ein kostbarer Besitz für Athen sein wird.

Wie in vielen seiner Tragödien, hat Sophokles auch in dieser die Mantik stark in die Handlung eingreifen, ja die ganze treibende Kraft sein lassen. In keinem von allen antiken Dramen, die wir besitzen, ist das Motiv für unser Empfinden schöner und menschlich befriedigender verwendet als gerade in diesem letzten Werk des Sophokles.

---

[1] Das Scholion zu Vers 57 zitiert die Verse: *Βοιωτοὶ δ' ἵπποισι ποτιστείχουσι Κολωνόν, | ἔνθα λίθος τρικάρανος ἔχει καὶ χάλκεος οὐδός.*

[2] J. Klein aaO. Das alte Epos hatte den Streit der Brüder erst nach dem Tode des Vaters entstehen lassen, also auch dieses Orakel nicht gekannt.

---

Drittes Kapitel

# Euripides

## § 15. Medeia[1]

Das Divinationsmotiv wird zunächst nicht in der Haupthandlung, sondern in der Nebenszene, in der Aigeusepisode, eingeführt.

Aigeus hat wegen Kinderlosigkeit das delphische Orakel befragt[2] und die Antwort erhalten, wie er (679 und 681) erzählt:

*Ἀσκοῦ με τὸν προύχοντα μὴ λῦσαι πόδα,*
*πρὶν ἂν πατρῷαν αὖϑις ἑστίαν μόλω.*

Um sich den dunkeln Spruch erklären zu lassen, will er nach Trozen zu seinem Gastfreund Pittheus gehen: das Orakel motiviert den Aufenthalt des Aigeus in Korinth und damit seine Rolle im Drama, freilich oberflächlich genug, trotz der Vorbereitung der Zuschauer durch Verse wie 386[3].

---

[1] Da wir die Behandlung des *ϑεοὶ προλογίζοντες* von unserem Thema ausschließen, kommt der Prolog des Apollon in der „Alkestis" nicht in Betracht und da sich das Divinationsmotiv sonst nirgends in diesem Drama findet, überhaupt die ganze „Alkestis" nicht.

[2] Eine Berliner Kylix, abgebildet bei Gerhard, Auserlesene Griechische Vasenbilder IV Tafel 328; Furtwängler, Berliner Vasenkatalog 2538 zeigt Aigeus, wie er die auf dem Dreifuß sitzende Themis befragt; beide Namen sind durch Beischrift gesichert.

[3] Das heben mit Recht hervor u. a. Hartung *Euripides restitutus*

Die ganze Aigeusszene ist, wie von Wilamowitz[1] dargelegt, entstanden im Anschluß an den „Aigeus“ des Euripides und soll die Verknüpfung mit der attischen Sage, die von einem Aufenthalt Medeias in Athen erzählt[2], herstellen. Die Einführung des Aigeus hat aber auch im Bau des Stückes eine wichtige Rolle[3]: Aigeus gibt eine gute Kontrastfigur gegenüber Medeia[4] ebenso gut wie gegenüber Iason[5], und in dem Versprechen des athenischen Helden, das unglückliche Weib auf seiner Flucht in Athen, dem Hort und Asyl aller Bedrängten, aufzunehmen, dokumentiert sich das Bestreben des Dichters, auf Athen einen Strahl des Ruhmes zu werfen, ein Moment, das ihn auch zu dem herrlichen Preislied 824 ff. veranlaßt[6]. Das durch das Orakel motivierte Erscheinen des Aigeus fügt der Kette der Voraussetzungen, unter denen Medeia ihre Tat begehen kann, das letzte Glied ein: ihre Zukunft ist vor den Feinden gesichert, das letzte Bedenken, das sie bisher gehabt (386), ist weggeräumt[7].

Den Orakelspruch legt Medeia nicht aus, er ist überhaupt nur so weit erwähnt, als er zur Motivierung der Reise des Aigeus dienen kann. Man schließt daraus mit Recht[8], daß

I 338; von Wilamowitz in seiner Übersetzung 27; Leo, Hermes XV 312; Wecklein in seiner kommentierten Ausgabe (1891) 29. Vgl. auch Heinze aaO. 334. [1] Hermes XV 481 ff.

[2] Herodot VII 62; Apollodor Bibl. I § 147 W.; Pausanias II 3, 8. Bereits Kreophylos von Samos hatte in der *Οἰχαλίας ἅλωσις* die Flucht der Medeia nach Athen erwähnt (Scholion Medeia 264).

[3] Von Hartung aaO. gut gewürdigt.

[4] Dieterich, bei Pauly-Wissowa VI 1 Sp. 1255. Aigeus sucht beim Orakel den ihm fehlenden Kindersegen, Medeia will ihre Kinder beseitigen. Die Ansicht von Arnims in der Einleitung seiner kommentierten Ausgabe, erst durch die Aigeusszene, durch das Gespräch mit dem kinderlosen Manne, würden in Medeia die Gedanken an den Kindermord geweckt, geht wohl zu weit, vgl. darüber u. a. die merkwürdige Schrift von Rauber, Die Medea des Euripides im Lichte biologischer Forschung (Leipzig 1899) 27 ff.

[5] Hartung aaO.

[6] Bartsch, Entwickelung des Charakters der Medea in der Tragödie des Euripides (Progr. d. Gymnasiums zu St. Maria Magdalena, Breslau 1852) 24. Ich möchte Bartsch aber nicht ganz zustimmen, wenn er die Aigeusszene einzig und allein zur Verherrlichung Athens eingeflochten sein läßt. [7] Bartsch aaO. 23.

[8] von Wilamowitz, Hermes XV 481.

die Athener den dunkeln Spruch verstanden, also gekannt haben [1].

Das Orakel ist also von Euripides nicht erfunden. Ob die Reise des Aigeus nach Trozen schon vor Euripides mit dem Orakel motiviert war, wissen wir nicht. — Euripides hat nach Berichten der Alten [2] bei der Bearbeitung dieser Tragödie einen Vorgänger gehabt in einem gewissen Neophron aus Sikyon. Diese Nachricht ist sicher falsch; alles spricht dafür, daß Euripides der Vorgänger war und Neophron der Nachfolger [3]. Jedenfalls aber ist die Medeia die eigene Schöpfung des Euripides, der als erster die Kolchierin zur Mörderin ihrer Kinder gestempelt und dem Mythos die Form gegeben hat bis auf den heutigen Tag. — Eine zweite Verwendung des Divinationsmotivs in der Tragödie ist wohl Eigentum des Tragikers: schon bereit, auf dem Drachenwagen nach Athen durch die Lüfte zu eilen, verkündet Medeia ihrem untreuen Gatten sein klägliches Ende (1386 ff.):

---

[1] Das Scholion zu V. 679 gibt eine ausführliche Erklärung des Spruches, kürzer Plutarch Theseus Kap. 3.

[2] Erste Hypothesis der Medeia, Diogenes Laertios II 17 S. 65 Cobet und Suidas s. v. *Νεόφρων*.

[3] Trotz der gegensätzlichen Ausführungen von Henri Weil *Sept Tragédies d'Euripide* (Paris 1879) 99 ff.; vgl. Leo, Hermes XV 312; von Wilamowitz, Übersetzung der Medeia 5 Anm. 1 (vgl. auch Hermes XV 487); Dieterich aaO. — Interessant ist es, daß (nach dem Scholion zu Medeia 666) Neophron den Aigeus in der ausgesprochenen Absicht nach Korinth gehen ließ, von Medeia eine Auslegung des ihm erteilten Orakelspruches zu erhalten; Neophron hat also das, was bei Euripides nur Episode war, in die Haupthandlung gezogen und das Zusammentreffen des Aigeus mit Medeia besser motiviert als der Vorgänger. Siehe auch Christ-Schmid, Griech. Lit.-Gesch. I⁵ 339 f. — Ob das neu entdeckte Fragment einer Medeia-Tragödie (Archiv für Papyrusforschung III 1), wie Crönert meint, aus der Tragödie des Neophron stammt, ist zum mindesten ungewiß, vgl. darüber Fries, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum XIII 171. Ribbeck (Leipziger Studien VIII 1885 S. 388) faßt die Motivierung der Aigeusszene bei Euripides als die weniger einfache auf und läßt Euripides aus dem Grunde die Medeia nicht eine Interpretation des Orakelspruches erteilen, weil er der Barbarin das Verständnis apollinischer Weisheit nicht habe zuerkennen wollen. Ribbeck geht von der Priorität der Tragödie des Neophron aus; wir werden also auch den Folgerungen nicht zustimmen.

*Σὺ δ' ὥσπερ εἰκός, κατθανεῖ κακὸς κακῶς,*
*Ἀργοῦς κάρα σὸν λειψάνῳ πεπληγμένος,*
*πικρὰς τελευτὰς τῶν ἐμῶν γάμων ἰδών*[1].

Das Motiv hat — nach des Dichters Art — lediglich den Zweck, den Mythos zu erschöpfen und nichts unerwähnt zu lassen; es paßt vortrefflich zur Gesinnung des dämonischen Weibes, das, auf dem Drachenwagen sicher geborgen, dem ohnmächtigen Iason das Rachewerk rekapituliert. Der Kolchierin als Enkelin des allsehenden Sonnengottes kommt Kenntnis der Zukunft zu[2]; das ist auch bei Pindar[3] bezeugt.

Auch Neophron ließ die Medeia das Ende des Iason prophezeien: sie sagt ihm — eine Diskrepanz von der euripideischen Version — voraus, daß er sich erdrosseln werde (Neophr. fr. 3). Man könnte im Zweifel sein, welche Todesart die schmählichere ist; doch wohl der Selbstmord durch Erdrosseln, also der Tod, den die Weiber sterben. Demnach würde auch bei diesem Motiv Neophron mit stärkeren Mitteln gearbeitet haben als Euripides und auch so sich als den Nachfolger und nicht als den Vorgänger ausweisen[4].

## § 16. Hippolytos

Der Hippolytos zeigt das Divinationsmotiv nur in einem leichten Ansatz. Einen Versuch, ein retardierendes Moment in den Gang des Dramas zu werfen, bedeutet die Frage des unschuldig verdächtigten und verurteilten Jünglings (1055):

*Οὐδ' ὅρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων*
*φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς;*

---

[1] Nach Boettigers Verdächtigung dieser Verse athetiert Nauck Vers 1386—88, von Wilamowitz (in der Übersetzung) Vers 1387, beide mit Unrecht, wie ich meine. Nauck nimmt nach seiner Art einen Widerspruch zwischen diesen Versen und Vers 1396 an. Demgegenüber hat Wecklein (zur Stelle) die Verse mit Grund verteidigt; im neuesten Euripidestext, dem von Murray, ist die ganze Stelle mit Recht unbeanstandet stehen geblieben.

[2] Wecklein zur Stelle.

[3] Pyth. IV 14 ff. wird von ihr die Gründung Kyrenes prophezeit.

[4] Bergk, Gr. Lit.-Gesch. III 506 argumentiert gerade umgekehrt: Neophron führt als Neuerung den Selbstmord des Iason ein, Euripides zieht es daher vor, sich der gemeinen Überlieferung anzuschließen.

Aber Theseus[1] weist die Mantik — wenigstens soweit sie auf Oionoskopie[2] beruht — schroff ab:

*Ἡ δέλτος ἥδε κλῆρον οὐ δεδεγμένη*
*κατηγορεῖ σου πιστά· τοὺς δ' ὑπὲρ κάρα*
*φοιτῶντας ὄρνεις πόλλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω.*

Es wird bloß die Beiziehung der Mantik angeraten, aber der Vorschlag gar nicht ausgeführt, und somit ist das Motiv von außerordentlich geringer Bedeutung — man denke an die Verwendung der Mantik als retardierendes Moment in „Aias", „Antigone", „Oidipus auf Kolonos". Wäre der Schauplatz des Dramas etwa Theben gewesen, so hätte Euripides gewiß den Teiresias eingeführt, etwa in der Art wie in der sophokleischen „Antigone"; eine der Stadt Trozen und der attischen Herkunft der handelnden Personen entsprechende traditionelle und autoritative Sehergestalt gab es nicht[3], und eine bisher überhaupt nicht existierende Figur neu zu schaffen vermochte selbst ein Euripides nicht. So ist hier das Divinationsmotiv nur ganz leise angeschlagen[4].

---

[1] Die Abwesenheit des Theseus während des vorangehenden Teiles des Dramas ist damit begründet, daß er als *θεωρός* ausgezogen war (807). Mit diesem kurzen Hinweis begnügt sich der Tragiker. Es ist fraglich, in welchem Sinn *θεωρός* hier zu verstehen ist; auch wenn das Wort andeuten sollte, daß der Fürst einen Orakelspruch eingeholt hat, so ist doch dieser Spruch im Drama selbst nirgends erwähnt und noch viel weniger ist er irgendwie dramaturgisch wichtig geworden.

[2] Vgl. von Wilamowitz, Herakles[1] II 161.

[3] Diesen Schluß dürfen wir mit aller Sicherheit ziehen. Nichts ist dafür mehr beweisend als die „Herakleiden"; dort wird der Opfertod der Makaria nicht von einem mit Namen genannten Seher gefordert, wie es das natürlichste und dramatisch wirksamste gewesen wäre, sondern die Lücke müssen ungenannte *χρησμολόγοι* ausfüllen. Interessant ist in dieser Beziehung auch die Teiresiasszene der „Phoinissen": Athen hat keinen eigenen berühmten Seher und läßt daher den thebanischen Teiresias kommen. Freilich hat die Reise des Teiresias nach Athen auch noch andere Gründe für den Dichter. Die Nichtverwendung des Motivs der Mantik hat Euripides ganz geschickt begründet durch die bei Theseus bestehende Abneigung gegen die Seher.

[4] Zielinski, Philologus LIV (1905) 5 und ähnlich Neue Jahrbücher III 181 Anm. 1 spricht den Grundsatz aus: „Wo wir in einer Tragödie ein Motiv als Fiction oder unausgeführte Absicht festgehalten finden, ist

## § 17. Hekabe

Der Schatten des Polydoros erscheint und spricht den Prolog in der üblichen euripideischen Weise. Polydoros prophezeit kraft seiner Kenntnis der Zukunft, die ihm als einem Angehörigen des Hades eignet[1], das Unglück, das Hekabe treffen soll (45 f.):

*Δυοῖν δὲ παίδοιν δύο νεκρὼ κατόψεται*
*μήτηρ, ἐμοῦ τε τῆς τε δυστήνου κόρης.*

Jetzt kommt Hekabe aus dem Zelt und macht ihrem angsterfüllten Herzen in einer bangen Monodie Luft (59 ff.). Die Greisin hat die verflossene Nacht Schreckliches im Traum geschaut (68 ff.): *Ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκοτία νύξ,* | *τί ποτ' αἴρομαι ἔννυχος οὕτω* | (70) *δείμασι φάσμασιν; ὦ πότνια Χθών,* | *μελανοπτερύγων μῆτερ ὀνείρων,* | *ἀποπέμπομαι ἔννυχον ὄψιν,*[2] | (79) *ὦ χθόνιοι θεοί, σώσατε παῖδ' ἐμόν,* | *ὃς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἁμῶν* | *τὴν χιονώδη Θρῄκην κατέχει* | *ξείνου πατρίου φυλακαῖσιν.* | *ἔσται τι νέον,* | *ἥξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς.* | (85) *οὔποτ' ἐμὰ φρὴν ὧδ' ἀλίαστος* | *φρίσσει ταρβεῖ.*

---

die Vermutung erlaubt, daß es sich beim Vorgänger wirksam erwiesen hat. Es ist eine wichtige Regel, wohl geeignet, das dunkle Gebiet der *τραγῳδούμενα* aufzuhellen; sie verdient durchaus eine zusammenhängende Behandlung". Zielinski ist vorsichtig und einsichtsvoll genug, bloß von „Vermutung" zu reden; denn für alle solche Fälle paßt die Regel zweifellos nicht. So auch nicht auf den vorliegenden, ebensowenig wie auf die Teukrosszene in der „Helene".

[1] Vgl. Hartung aaO. I 509.

[2] von Wilamowitz, Hermes XLIV 446 ff. hat überzeugend die Verse 73—78 und 90—97 als Interpolation nachgewiesen. Der interpolierte Traum (90 ff.) verrät deutlich das Bestreben, zwischen Schattenerscheinung und Traum Kongruenz herzustellen: Polydoros spricht von sich und von Polyxene, Euripides dagegen läßt den Traum sich nur auf Polydoros beziehen, denn die schlimme Nachricht über die Jungfrau berichtet sofort nach dem Traum der Chor, so daß es unnötig war, im Traum auch von Polyxene eine Andeutung zu machen. Der Interpolator hat auch das Geschick der Königstochter in den Traum hereingezogen und zwar in theorematischer Form (siehe die Unterscheidung in theorematische und allegorische Träume bei Artemidor I Kap. 2 S. 4, 9 ff. Hercher und IV Kap. 1 S. 201, 13 ff. Hercher); dazu hat er noch einen allegorischen Traum gefügt, der sich nur auf Polyxene beziehen kann.

Hekabe möchte zur Deutung des Traumes[1] den Schatten des Helenos[2] oder Kassandra beiziehen (87).

Hekabe hat also die Erscheinung des Polydoros, den die Zuschauer leibhaftig sahen, im Traum erblickt. Diese Technik ist uns zuerst in den „Eumeniden“ begegnet und auch von Euripides — und ebenso dessen Nachahmern —, weil sehr wirkungsvoll, übernommen worden. Das unmittelbare Vorbild für den Tragiker war wohl das Erscheinen des Schattens des Achilleus in der sophokleischen „Polyxene“[3], das seinerseits schon von Simonides[4] erwähnt worden war und offenbar aus dem Epos stammte[5]. Der Traum ist die Triebfeder für das Erscheinen der Königin: sie will in der freien Luft die Wirkung des bösen Traumes von sich abschütteln (71), ein uns aus den „Persern“ und der sophokleischen „Elektra“ wohl bekannter Zug. Das Motiv dient hier dazu, Hekabe auf die Bühne zu bringen und ihre Ahnungen mitzuteilen[6]. Das Erscheinen des Polydoros enthebt den Dichter der Verpflichtung, durch Hekabe den Traum genauer erzählen zu lassen; die Fürstin sagt nur, daß in dem Gesicht etwas Schlimmes für Polydoros angekündigt war[7]. Der Traum — oder richtiger der äußerlich sichtbare Bestandteil, die Schattenerscheinung — ist für das Drama von ganz wesentlicher Bedeutung: „der Dichter brauchte das, um seine Handlung in Gang zu bringen oder vielmehr die rechte Stimmung zu erzeugen und die Actionen seines Dramas zur Einheit zusammenzufassen“[8], denn durch

---

[1] *’Ονείρους* V. 89 ist offenbar auch hier, wie öfters, bloß poetischer Plural.

[2] Richtig sagt der Scholiast: *Εἶπε δὲ ψυχὴν Ἑλένου, ἐπειδὴ τεθνηκὼς ἦν.* Vgl. Hartung aaO. 511.

[3] TGF 480. Das hat von Wilamowitz aaO. 450 gesehen.

[4] Auctor *περὶ ὕψους* Kap. 15 § 7.

[5] von Wilamowitz aaO. 450 Anm. 1.

[6] von Wilamowitz aaO. 447.

[7] V. 707 erfahren wir, daß ihr Polymestor als Täter erschienen war; aus V. 709 ff. geht hervor, daß offenbar Polymestor als Mörder im Traum bezeichnet war. Es ist naheliegend anzunehmen, Polydoros habe im Traum gesprochen, vgl. dagegen von Wilamowitz aaO. 446; allerdings ist es auffallend, daß Hekabe davon nichts erwähnt hat. Daß die Personen reden, ist in dieser Art von Träumen — man denke besonders an die homerischen — die Regel. Vgl. Hey aaO. 10 ff.

[8] von Wilamowitz aaO. 446.

die Prophezeiung des Polydoros, der von seinem eigenen Schicksal und von dem Los Polyxenes erzählt, wird die Polyxene-Handlung und die Polydoros-Polymestor-Handlung zusammengekettet.

Am Schluß des Dramas verkündet Polymestor zur Rache für das ihm widerfahrene gräßliche Unglück das Geschick Hekabes, Kassandras und Agamemnons (1259):

*ἡνίκ᾽ ἄν σε ποντία νοτίς*
*κρύψῃ μὲν οὖν πεσοῦσαν ἐκ καρχησίων.* 1261
*αὐτὴ πρὸς ἱστὸν ναὸς ἀμβήσει ποδί.* 1263
*κύων γενήσει πύρσ᾽ ἔχουσα δέργματα.* 1265
*ΕΚ. θανοῦσα δ᾽ ἢ ζῶσ᾽ ἐνθάδ᾽ ἐκπλήσω πότμον;* 1270
*ΠΟΛ. θανοῦσα· τύμβῳ δ᾽ ὄνομα σῷ κεκλήσεται*
*ΕΚ. μορφῆς ἐπώνυμόν τι τῆς ἐμῆς ἐρεῖς;*
*ΠΟΛ. κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ.* 1273
*καὶ σήν γ᾽ ἀνάγκη παῖδα Κασάνδραν θανεῖν.* 1275

Dann zu Agamemnon sich wendend:

*κτενεῖ νιν ἡ τοῦδ᾽ ἄλοχος, οἰκουρὸς πικρά.* 1277
*καὐτόν σε τοῦτον, πέλεκυν ἐξάρασ᾽ ἄνω.* 1279
*ΑΓ. οὗτος σύ, μαίνει καὶ κακῶν ἐρᾷς τυχεῖν;*
*ΠΟΛ. κτεῖν᾽, ὡς ἐν Ἄργει φόνια λουτρά σ᾽ ἀμμένει.*

Das alles verkündigt Polymestor nicht aus eigener Divination, sondern (1267):

*ὁ Θρῃξὶ μάντις εἶπε Διόνυσος τάδε*[1].

Der Seher hat freilich dem Polymestor sein eigenes furchtbares Geschick nicht verkündigt, ein Atopon, das ausdrücklich von Hekabe konstatiert wird (1268)[2]; dadurch hat Euripides

---

[1] Vgl. Rohde, Psyche[4] II 31 Anm. 2.

[2] Solche Atopa sind gerade bei Sehern nicht selten; warum weiß z. B. Teiresias, dem doch nichts verborgen ist, das Rätsel der Sphinx nicht zu lösen? Das ist eine schon lange beobachtete Unwahrscheinlichkeit. Hier in der Hekabe ist das Atopon nicht so schlimm; Dionysos konnte ja das bevorstehende Unglück des Polymestor sehr gut kennen, es ihm aber begreiflicherweise verschweigen. Jenes Alogon bei Teiresias läßt sich freilich leicht etwa mit der Annahme beseitigen, es sei dem Seher vom Gott verboten gewesen, die Sphinx, die gottgesandte Plage, zu Falle zu

offenbar dem Tadel — seine Kritiker waren ja zahlreich genug —, er habe diese Inkonsequenz nicht bemerkt, entgehen wollen. Mit der Prophezeiung erreicht Euripides die Wirkung beim Zuschauer, daß dieser nicht den ganzen Nachdruck auf das Unglück Polymestors und Hekabes gelegt findet, sondern im Hintergrunde das Schicksal schaut, das auch den siegreichen Agamemnon erwartet[1].

Der Hauptzweck war aber wohl für den Tragiker sein fast immer sich äußerndes Bestreben, den Mythos über die gegenwärtige Handlung des Dramas hinaus zu verfolgen und dabei an feste schon gegebene Punkte anzuknüpfen. Das tut er vor allem bei der Prophezeiung der *ἀποκύνωσις* der Hekabe, wo er eine bekannte, in mannigfachen Versionen[2] sich findende Sage berührt, die sich um das Grab Hekabes am Chersones gewoben hatte. Die Prophezeiung erfüllt aber noch die weitere Absicht, das Endziel der Entwicklung des Charakters der Hekabe zu zeigen, nämlich eben die *ἀποκύνωσις*; ist doch die Entwicklung der Hekabe von der grenzenlos unglücklichen Mutter in ein in maßloser Wut tobendes Weib, gleichsam in eine bellende Hündin, die innere Einheit des Dramas, das äußerlich so wenig Zusammenhängendes hat[3].

---

bringen, so wie z. B. Vergil (Aeneis III 380) es dem Helenus durch Juno verboten sein läßt, Aeneas die ganze Wahrheit zu enthüllen. Ein anderes Beispiel bietet die Sage von Amphiaraos; Minucius Felix, Octavius 26, 5 weist auf eine Inkonsequenz hin: *Post mortem Amphiaraus ventura respondet, qui proditum iri se ob monile ab uxore nescivit.* Natürlich fußt Minucius Felix auf älteren Autoren, etwa Philosophen der mittleren Akademie. Die Inkonsequenz bei Teiresias scheint gleichfalls schon früh aufgefallen zu sein, Minucius Felix sagt aaO.: *Tiresias caecus futura videbat, qui praesentia non videbat.* Ein Alogon ist es ferner, wenn Prometheus, der weissagende und Weissagungsgabe verleihende Gott, gestehen muß, er habe sich seine Bestrafung nicht so hart vorgestellt (Aischylos Prometheus 268 ff.; vgl. oben S. 14). Über das Atopon in der Rolle der Sibylle im Hades bei Vergil Aeneis VI siehe Norden, Kommentar S. 42.

[1] Firnhaber Rh. Mus. N.F. I (1842) 230, Anm. 10: „Die Prophezeiungen des Polymestor haben den Zweck, das Frohlocken der Sieger herabzustimmen". Ähnlich auch Pflugk in seiner Ausgabe des Stückes 11 und Hartung aaO. 527 f.

[2] Vgl. darüber die Zusammenstellung von Höfer bei Roscher I Sp. 1882.

[3] von Wilamowitz, Hermes XVII 344. So auch Noack *Iliupersis. De Euripidis et Polygnoti quae ad Troiae excidium spectant fabulis.* Diss. Gießen 1890, 4 f.

Bei der Erwähnung des Sehers Dionysos hat Euripides offenbar sich an ihm — und seinen Zuschauern — geläufige Dinge angelehnt.

## § 18. Herakleiden

Auf der Mantik ist hier zwar nicht die ganze Handlung, aber ein sehr beträchtlicher Teil, nämlich die zweite Hälfte, basiert.

Vor dem Auszug des attischen Heeres in den Entscheidungskampf mit Eurystheus werden, wie üblich, die Seher beigezogen, die als *χρησμολόγοι*[1] Göttersprüche hervorholen (405 ff.):

*Καὶ τῶν μὲν ἄλλων διάφορ' ἐστὶ θεσφάτων*
*πόλλ'· ἓν δὲ πᾶσι γνῶμα ταὐτὸν ἐμπρέπει·*
*σφάξαι κελεύουσίν με παρθένον κόρῃ*
*Δήμητρος, ἥτις ἐστὶ πατρὸς εὐγενοῦς.*

Damit ist ein Moment der Spannung gegeben: wird sich jemand bereit finden, den Opfertod zu erleiden? Eine Frage, die die ganze bisherige Handlung, die Rettung der Herakleskinder, umzuwerfen droht, in Wahrheit aber den dramatischen Gang zum glücklichen Erfolg führen soll. Welchen Eindruck die hier gestellte Frage macht, zeigt sich am deutlichsten an Iolaos (427 ff.). Aus dem Bescheid der *χρησμολόγοι* entspringt der Entschluß des Iolaos, sich dem Feinde auszuliefern; der Zuschauer hofft, dieses Opfer könne die Herakleiden retten; aber der Dichter läßt die Unzweckmäßigkeit dieser Absicht durch Demophon darlegen (464 ff.): der Tragiker hat anderes im Sinne. Makaria findet sich bereit sich aufzuopfern und läßt sich willig zum Tod führen[2]. Euripides weiß das Orakelmotiv zu einem die Handlung einer unglücklichen Peripetie nahebringenden Moment zu gestalten; die an sich ziemlich glatt dahinfließende Handlung wird so gehemmt und verwickelt. Von höchster Wirkung ist der aus freier Ent-

[1] Siehe oben S. 87 Anm. 3.

[2] Diese Partie im Texte ist verloren, vgl. von Wilamowitz, Hermes XVII 337 ff., auch Vonhoff *De lacunis quae exstant in Euripidis Heraclidis*, Progr. d. Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums Kottbus 1872.

schließung, aber auf den Rat einer höheren Macht gewählte Tod einer Jungfrau, ein Motiv, das von Euripides eben wegen seines tiefen tragischen Effektes — nicht umsonst nennt ihn Aristoteles[1] τραγικώτατος — sehr oft verwendet worden ist, z. B. in den Stücken „Hekabe“, „Iphigeneia in Aulis“, „Phoinissen“, „Erechtheus“. Gerade deswegen konnte Euripides die Aufopferung des alten Iolaos nicht gebrauchen, sie wäre nicht tragisch gewesen[2].

Durch das Opfer des Mädchens wird dem ganzen folgenden Teil des Dramas die hoffnungsfreudige Stimmung verliehen, die sich wieder am deutlichsten in Iolaos offenbart. Aber von eigentlich treibender Kraft des Divinationsmotivs kann trotzdem nicht die Rede sein; das Drama würde sicherlich auch ohne das Motiv der Mantik den Fortgang und Ausgang nehmen, den es tatsächlich nimmt[3]. Schon aus diesem Umstand darf man schließen, der Opfertod der Makaria sei freie Erfindung des Dichters, geschaffen in Anlehnung an Vorbilder, die der Tragiker in Mythos und Geschichte[4] finden konnte.

Am Schluß der Tragödie[5] begegnet uns das Motiv eines Orakelspruches: Eurystheus tut zum Dank für die edle Behandlung durch Demophon einen alten, ihm erteilten Spruch des Loxias kund, der für Athen von hohem Werte sein wird (1032 ff.):

*Καὶ σοὶ μὲν εὔνους καὶ πόλει σωτήριος*
*μέτοικος ἀεὶ κείσομαι κατὰ χθονός,*

---

[1] Poetik 1453 a 29.

[2] Die Sage hatte, wie es scheint, den Opfertod der Makaria durchs Los bestimmt sein lassen; Euripides wäre also davon bewußt abgewichen. Siehe Christ-Schmid, Griech. Lit.-Gesch. I$^5$ 343 Anm. 4.

[3] Das betont von Wilamowitz *De Euripidis Heraclidis commentatiuncula,* Vorlesungsverzeichnis Greifswald 1882, 9.

[4] Etwa den Tod des Kodros oder die Opferung der Tochter des Messenierkönigs Aristodemos.

[5] Die Verse 819—822, die sich auf Aussprüche der *μάντεις* beziehen, hat von Wilamowitz aaO. 339 f. als Interpolation erkannt. Ich gehe daher nicht auf ihren Inhalt ein.

*τοῖς τῶνδε δ' ἐκγόνοισι πολεμιώτατος,*
*ὅταν μόλωσι δεῦρο σὺν πολλῇ χερί*
*χάριν προδόντες τήνδε.*

Euripides hat die Frage, die sich jetzt dem Chor und damit dem Zuschauer aufdrängt, warum Eurystheus bei der Kenntnis des Orakels, das zum mindesten implicite sein Ende in Attika weissagt, überhaupt den Zug gegen die Herakleiden unternahm, sehr wohl vorausgesehen und sie darum den Eurystheus selbst lösen lassen (1037 ff.):

*πῶς οὖν ταῦτ' ἐγὼ πεπυσμένος*
*δεῦρ' ἦλθον, ἀλλ' οὐ χρησμὸν ᾐδούμην θεοῦ;*
*Ἥραν νομίζων θεσφάτων κρείσσω πολὺ*
*κοὐκ ἂν προδοῦναί μ(ε).*

Genau dasselbe Mittel, ein Alogon bei einer Prophezeiung dadurch zu beseitigen, daß der Dichter es ausdrücklich feststellen und dann rechtfertigen läßt, haben wir in der „Hekabe" kennen gelernt; die Verwandtschaft beider Motive ist gerade bei zwei auch chronologisch zusammengehörigen Dramen kein Zufall. Ebenso liegt die nahe gegenseitige Beziehung beider Dramen in folgendem gemeinsamem Zug klar zutage: ein dem Tode Preisgegebener verkündigt — nicht aus eigener Divinationskraft, sondern von einem Dritten belehrt — dem Feinde (der Hekabe; dem Agamemnon; der Alkmene) ein zukünftiges Unheil (Tod Kassandras uud Agamemnons; Unglück der Peloponnesier). Aber es läßt sich daraus nicht sicher die Priorität des einen Dramas ermitteln [1].

Bei dem Orakelspruch lehnt sich Euripides offenbar an wirkliche Weissagungen an, die gerade zu jenen Zeiten in ungezählter Menge umliefen, wie wir aus Thukydides [2] sehen. Mehr läßt sich nicht sagen; es heißt den Worten des Dichters Gewalt antun, wenn man daraus eine ganz genaue chrono-

[1] Von Wilamowitz, der Hermes XVII 343 Makaria und Alkmene als Vorstudien zu Polyxene und Hekabe auffaßte, gibt Hermes XLIV 450 zu, daß auch das umgekehrte zeitliche Verhältnis möglich sei.

[2] II 8.

logische Beziehung feststellen will[1], wie es u. a. von Wilamowitz[2] getan hat.

Euripides wollte den Athenern einen für sie glückverheißenden Orakelspruch des Loxias durch Eurystheus geben lassen[3]: dazu stimmte aber schlecht die von der Sage einmal fixierte Tötung des kriegsgefangenen Fürsten. Also durfte nicht Athen diese schmähliche Tat begangen haben, sondern ein Angehöriger eines fremden Volkes[4]. Die ältere (uns durch Strabon VIII 377 vermittelte) Sage wußte, daß Eurystheus von Iolaos gefangen genommen und getötet worden war; an Iolaos aber, den der Tragiker mit sichtlicher Liebe gezeichnet hat, durfte dieser Schimpf nicht haften. Folglich blieb nur Alkmene übrig. Eurystheus durfte nicht sofort nach dem Kampf getötet werden, denn sonst hätte der Zuschauer vom Orakel höchstenfalls durch einen Dritten, etwa durch einen Boten, Kenntnis erhalten; dem Dichter lag aber daran, den Eurystheus selbst unmittelbar vor dem Zuschauer den Spruch verkündigen zu lassen; also mußte er noch lebend auf die Bühne kommen[5].

Wieweit Euripides bei der Weissagung des Eurystheus, seine Gebeine würden für Athen segensreich sein, an wirkliche attische Sage anknüpfte, ist nicht festzustellen; einen Kult jedenfalls hat Eurystheus — im Unterschied von Oidipus — in Attika nicht gehabt; das geht aus seinem aus-

---

[1] Das ist mit Recht z. B. von Walter Schmidt *Qua ratione Euripides res sua aetate gestas adhibuerit, in Heraclidis potissimum quaeritur*, Diss. Halle 1881, 39 ff., betont worden.

[2] *Analecta Euripidea* 152 und *De Euripidis Heraclidis commentatiuncula* 1882, 15. Über die mancherlei Möglichkeiten, diese Tragödie — eben auf Grund der Erwähnung des Orakelspruchs — zu datieren, vergleiche man die Zusammenstellung bei Macurdy *The chronology of the exstant plays of Euripides*, Diss. Columbia University 1905, 12 ff.

[3] Das war in den unruhigen Zeitläuften zu Beginn des peloponnesischen Krieges sehr am Platze. Vgl. O. Müller, Gesch. d. griech. Lit. II[2] 163 und Bergk, Griech. Lit.-Gesch. III 519.

[4] von Wilamowitz, Hermes XVII 337.

[5] Firnhaber *Commentatio de tempore, quo Heraclidas et composuisse et docuisse Euripides videatur*, Programm Wiesbaden 1846, 73 Anm. 86.

drücklichen Verbot hervor[1] (1040 f.): *Ἀλλὰ μήτε μοι χοάς | μήθ' αἷμ' ἐάσητ' εἰς ἐμὸν στάξαι τάφον.*

Ob Euripides bei der Bearbeitung dieses Stoffes in Aischylos mit seinen *Ἡρακλεῖδαι* einen Vorgänger gehabt hat, wie Welcker[2] angenommen hat, ist zum mindesten höchst zweifelhaft und durch keine Zeugnisse zu stützen[3].

## § 19. Andromache

Das Orakelmotiv ist in der Andromache nur von geringer Bedeutung, denn bei der Reise des Neoptolemos nach Delphi, die eine Voraussetzung des Dramas ist, handelt es sich nicht um ein Orakel, sondern um Leistung einer Buße an Apollon (51 ff.), also um ein Opfer.

Das Auftreten des Orestes wird durch seine Reise nach der dodonäischen Orakelstätte (886) motiviert[4]; das geschieht mit den kurzen Worten (885 f.): *Ἔρχομαι δὲ πρὸς Διὸς μαντεῖα Δωδωναῖα.* Dies läßt den Schluß zu, daß Euripides hier entweder etwas Bekanntes berührt oder aber, daß die Motivierung durch Orakel in der Technik des Tragikers schon zum stereotypen Theaterrequisit geworden ist, so gut wie der *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*, mit dem unser Motiv ja unverkennbar große Verwandtschaft hat. Diese Verwendung des Orakelmotivs zeigt sehr starke Ähnlichkeit mit der „Medeia“; dort ist die trozenische Reise des Aigeus, auf der er nach Korinth kommt — so daß er im Drama auftreten kann —, ebenfalls durch die Mantik motiviert, freilich in anderer Art: Aigeus kommt vom Orakel zurück und bemüht sich nun noch um Auslegung des Spruches, Orestes will erst zur Orakelstätte gehen.

Mit der Einführung des Orestes hat Euripides offenbar der stark politischen Tendenz[5] der Tragödie die Krone aufsetzen wollen, indem er neben Hermione und Menelaos auch

---

[1] von Wilamowitz *De Euripidis Heraclidis commentatiuncula* 12.

[2] Aeschylische Trilogie 564 und Die griechischen Tragödien 52 Anm. 22.

[3] Vgl. Ermatinger aaO. 19.

[4] Scholion: *Ἐπεὶ ἔστιν ἡ ὁδὸς διὰ τῆς Θεσσαλίας εἰς Δωδώνην.*

[5] Schon der Scholiast (zu Vers 445) hat diesen Zweck der Tragödie erkannt.

noch eine dritte lakonische Schurkengestalt vorführt. Damit wird das blutige Drama von Delphi, das durch das persönliche Erscheinen des Anstifters gleichsam verkörpert wird, vorbereitend angedeutet und beim Publikum neue Spannung erregt, nachdem die Andromache-Handlung ihr Ende gefunden hat. Ob schon die voreuripideische Sage eine solche Reise des Orestes nach Dodona kannte, habe ich nicht feststellen können.

## § 20. Herakles

Herakles kehrt soeben aus dem Hades nach Theben zurück in sein Haus. Hier erfährt er, welch furchtbare Gefahr den Seinigen droht. Er rüstet sich, an Lykos mit List Rache zu nehmen. Diese Tat wird zwar von Herakles, auch wenn er es mit noch so vielen Feinden zu tun haben wird, ausgeführt werden, aber am leichtesten wird sie natürlich dann gelingen, wenn sich die Anhänger des Usurpators nicht zur Hilfeleistung vorher zusammenrotten können und sich noch weiterhin in dem Wahn befinden, Herakles kehre aus der Unterwelt nicht zurück, also sei auch keine Gefahr mehr für die Herrschaft des Lykos vorhanden.

Herakles muß also heimlich, von Niemand bemerkt, ins Gebiet von Theben und in die Stadt selbst zurückgekehrt sein. Eine solche ruhmlose und stille Heimkehr von so glänzender Hadesfahrt, der sich nur der Alkide rühmen darf, liegt nicht im Charakter des Helden und auch nicht in der Sache selbst begründet. Im Gegenteil. Folglich kann die Motivierung der Art der Rückkunft nur von außen her erfolgen. Da bietet sich das stets dienstbereite Divinationsmotiv als geschicktes Mittel dar: Herakles hat draußen (offenbar noch vor dem Gebiet Thebens, wie aus dem Wort *χθόνα* 598 hervorzugehen scheint) ein Vogelzeichen geschaut, das ihm eine Gefahr für die Seinen ankündigte und ihn, der sonst stets offen seine Bahn zieht, zu der Vorsicht veranlaßt hat, die Rückkehr möglichst heimlich zu bewerkstelligen (596 ff.):

*Ὄρνιν δ' ἰδών τιν' οὐκ ἐν αἰσίοις ἕδραις,*
*ἔγνων πόνον τιν' εἰς δόμους πεπτωκότα·*
*ὥστ' ἐκ προνοίας κρύφιος εἰσῆλθον χθόνα.*

Herakles macht sich freilich nichts daraus, ob er schon von Leuten gesehen worden ist (595), aber er kann jetzt seinen Vater Amphitryon, der ein unvermutetes Eingreifen der lykosfreundlichen Partei in Theben fürchtet (593 f.), beruhigen. Amphitryon knüpft an das eben Gehörte an und rät seinem Sohn, auch die Tat selbst noch heimlich auszuführen, so wie er heimlich zurückgekehrt ist. Herakles befolgt diese Mahnung.

Das Motiv der Mantik hat sonach den Zweck, einerseits Amphitryon und Chor mit Zuversicht zu erfüllen, das Rachewerk an Lykos werde sich rasch vollziehen, und andererseits die bei Herakles ungewohnte Art der Ausführung — List und Versteck — zu begründen und es dem Zuschauer wahrscheinlich zu machen, daß die Rache so schnell und ohne Hindernisse vollführt wird. Es mußte dem Tragiker daran liegen, die Bestrafung des Lykos nicht durch ein Eingreifen seiner Anhänger zu erschweren und in die Länge zu ziehen, um das Interesse nicht hier schon zu absorbieren, das er für den zweiten Teil der Tragödie wach erhalten mußte.

Wenn die Tat im Inneren des Hauses geschieht, so ist das vor allem natürlich durch die Theaterpraxis bedingt, die keine Sterbeszenen auf der offenen Bühne dulden will [1].

Daß das Motiv der Mantik hier vom Tragiker ad hoc erfunden ist, kann a limine als sicher gelten. Man sieht, wie leicht dem Dichter bereits die Begründung durch dieses Motiv fällt: er braucht das Vogelzeichen nur ganz kurz zu erwähnen (nicht einmal der Name des Vogels wird genannt), um es sofort für den Bau des Dramas nutzbar machen zu können. Die Oionoskopie war gewiß in den Tagen des Euripides in Athen noch ganz in Schwung, schon die Verspottung bei Aristophanes [2] beweist es, wenn sie auch nicht mehr hoch im Ansehen stand [3]. Aber in dem homerischen Epos, wie überhaupt in der Heroenzeit spielt sie ja ihre große Rolle, und an die wird der Tragiker gedacht haben, als er dies Motiv verwendete. Hätte er den Glauben an die Oionoskopie als anstößig für seinen Herakles empfunden, so hätte er das Motiv sicherlich nicht so gebraucht, sondern eine andere Art

[1] Vgl. Kiefer aaO. 103 ff. [2] Siehe Kapitel V.
[3] Das behauptet von Wilamowitz, Herakles II [1] 161.

der Mantik (etwa einen Spruch des Teiresias oder eine Warnung einer Gottheit, was bei dem im Hades weilenden Helden wohl das nächstliegende gewesen wäre) angewendet oder aber den Helden vielleicht durch einen dem Lykos feindlich gesinnten Wanderer, der zufällig des Wegs gekommen wäre, zur Vorsicht mahnen lassen.

## § 21. Hiketiden

Im Prolog erwähnt Aithra, sie sei von ihrem Vater auf Geheiß des delphischen Gottes mit Aigeus vermählt worden (7); damit knüpft der Dichter an die schon in der „Medeia“ gestreifte Sage an, lediglich um die Verbindung nach rückwärts herzustellen.

Adrastos von Argos hat sieben Scharen gegen Theben aufgeboten, um Polyneikes wieder in seiner Vaterstadt einzusetzen: die Belagerer sind alle gefallen; um für sie die Bestattung zu erlangen, kommt Adrastos hilfeflehend nach Athen. Den Hintergrund des Dramas bildet der Zug der Sieben gegen Theben, und dieser selbst ist durch ein Orakel motiviert (138 ff.):

*Φοίβου μ᾽ ὑπῆλθε δυστόπαστ᾽ αἰνίγματα.*
*κάπρῳ με δοῦναι καὶ λέοντι παῖδ᾽ ἐμώ,*

wie Adrastos, an Bekanntes[1] anknüpfend, erzählt. Diesem Spruch zufolge hat Adrastos eine seiner Töchter mit Polyneikes

[1] Das sieht man aus der Art, wie er die Verbindung zwischen dem Orakel und den Helden Tydeus und Polyneikes herstellt: auf die Frage des Theseus (145) *ἦ τοῖσδ᾽ ἔδωκας θηροὶν ὣς κόρας σέθεν* antwortet er (146) *μάχην γε δισσοῖν κνωδάλοιν ἀπεικάσας*, ein gewiß mehr spielendes als ernsthaftes Argument, mit dem sich Theseus in seiner *ῥῆσις* (195–249) nicht zufrieden gegeben hätte, wenn ihm nicht der wahre Grund — die Schildzeichen der Helden — bekannt gewesen wäre. Auch wenn wir gar keine antiken Zeugnisse über die Sage vor Euripides haben, müssen wir doch m. E. aus dem Fehlen eines Angriffs des Theseus in seiner Rhesis auf die gerade in Vers 146 liegende Unvorsichtigkeit Adrasts fast mit Notwendigkeit auf einen triftigen Grund, d. h. die Schildzeichen, schließen. Vgl. Bethe aaO. 167. Die Sagenversion von den Schildzeichen ist aber auch nicht sehr alt, vgl. Welcker, Der epische Cyclus II[2] 333, Anm. 24.

vermählt, und daraus leitet sich die Unternehmung gegen Theben ab. Dabei hat sich Adrastos, von Polyneikes gedrängt, nicht an die Mantik gehalten — die Seher wurden nicht beigezogen, es wurde nicht auf Vorzeichen des Opferfeuers geachtet (155), der Zug wurde sogar geradezu gegen den Willen des Amphiaraos, der ja als Seher die Zukunft kennt, unternommen. Daraus macht Theseus dem Hilfeflehenden in einer langen ῥῆσις Vorwürfe; Adrastos hätte dem Orakel nicht folgen und mit Fremden Schwägerschaft schließen sollen; die Seher hätten sollen zu Rate gezogen werden[1].

Diese merkwürdige Stelle, die Ungehorsam gegen das Orakel Apollons, aber Gehorsam gegen die Weisungen der Seher empfiehlt, läßt sich im Ernst schwerlich anders erklären als aus politischer Tendenz[2]: das delphische Orakel steht notorisch auf der Seite Spartas, ihm muß Euripides als Athener feindlich gesinnt sein; zugleich steht aber der Tragiker, wie es scheint, auf der Seite jener Männer, die sich bei ihrer Politik der Seher und Chresmologen als gefügiger und bei der Volksmasse einflußreicher Werkzeuge bedienten; das sind in der Hauptsache die Anhänger der besonders von Alkibiades befürworteten Politik[3].

---

[1] Radermacher (Euripides und die Mantik, Rh. M. LIII 506): „Das klingt wie eine Warnung und Mahnung, und wir dürfen wohl aus der *Εἰρήνη* des Aristophanes lernen, worauf der Tragiker zielt. In der Komödie, die nur wenig älter ist als die Supplices, redet ein Mann, der gerade den entgegengesetzten Standpunkt wie der Tragiker mit seinem Tendenzstück verficht. Gemeinsam ist bloß der Haß gegen Theben“.

[2] von Wilamowitz (Übersetzung des Stücks 28) sucht das anders zu erklären, offenbar ohne jede Beziehung auf Politik. Diese Auslegung scheint mir aber nicht überzeugend zu sein. Sie läßt vor allem die Forderung des Ungehorsams gegen Apollons Gebot unerklärt: es ist und bleibt eine Inkonsequenz, wenn Theseus die niederen Arten der Mantik, Sehersprüche und Hieroskopie, angewendet wissen, der höchsten und autoritativsten Art aber, den Orakeln eines Gottes, den Gehorsam verweigert sehen will. Diese Disharmonie läßt sich, wie ich meine, nur aus politischen Verhältnissen begreifen: es geht zwar an, sie dem Politiker, aber nicht dem Denker und Philosophen aufzubürden.

[3] Daß zwischen Alkibiades und Euripides persönliche Freundschaft — wenigstens zeitweise — oder zum mindesten Bekanntschaft bestanden hat, ist an sich schon glaublich und findet seine Stütze in der Erzählung,

Das Motiv der Mantik ist demnach in diesem Drama nicht von Wichtigkeit; es ist wesentlich deswegen hereingezogen, weil der überlieferte Mythos es an die Hand gab und weil Euripides überhaupt das Bestreben hat, von der Sage ein abgerundetes, volles Bild zu geben und auch nach rückwärts ein den Mythos in wünschenswerter Vollständigkeit darstellendes Ganze zu bieten. Dabei hat Euripides die Gelegenheit wahrgenommen, seine eigene momentane Ansicht über die Mantik, die, wie wir meinen, wohl wesentlich durch politische Erwägungen bestimmt ist, zu offenbaren.

## § 22. Ion

Das Grundthema der Tragödie ist die Befragung des delphischen Gottes wegen Nachkommenschaft; ein Motiv, das wir aus der Aigeusepisode der „Medeia“ und aus der Oidipussage kennen. Xuthos und Kreusa haben sich auf den Weg gemacht zum Orakelsitz. Dem Dichter ist daran gelegen, die Königin allein, in Abwesenheit ihres Gatten, beim delphischen Heiligtum eintreffen zu lassen: nur so kann er sie in der wundervollen Szene[1] sich offen mit dem jungen Tempeldiener aussprechen, ja ein Bekenntnis ablegen lassen. Zur Begründung dient das Orakelmotiv[2]: Xuthos ist an die Orakel-

---

Euripides habe den Wagensieg des Alkibiades zu Olympia in einem Preislied verherrlicht (Plutarch, Nikias Kap. 11). Auch wenn das in Bruchstücken erhaltene Lied unecht ist und die ganze Notiz überhaupt starken Zweifeln unterliegt (Richard Haupt, Die äußere Politik des Euripides, Progr. d. K. Gymnasiums zu Plön 1877, 27 und von Wilamowitz, Übersetzung der Troerinnen 36), so bleibt doch die Möglichkeit näherer Beziehungen beider Männer bestehen. Vgl. von Wilamowitz aaO. und *Analecta Euripidea* 179; Radermacher aaO. 505 ff.; Oeri, Euripides unter dem Drucke des sizilischen und des dekeleischen Krieges, Progr. d. Gymnasiums Basel 1905, 11. — Daß sich Alkibiades der Chresmologen zu politischen Zwecken (Anspornung der Athener zur sizilischen Expedition) bediente, bezeugt Plutarch Nikias Kap. 13.

[1] Vgl. die schöne Würdigung durch Wieland (Ion, Helena, Aus dem Griechischen des Euripides übersetzt und erläutert, Wien 1814, 133 ff.).

[2] Siehe Wieland aaO. 113; Fütterer *De Euripides Ione*, Diss. Münster 1867, 44; Lindskog, Studien zum antiken Drama 143. — Man vergleiche: in der „Helene“ dient das Orakelmotiv zur Einführung einer Person (s. unten S. 120), im „Ion“ zur Abhaltung einer Person am Erscheinen, in beiden Fällen zu Beginn des Dramas.

stätte des Trophonios gegangen, um ihn voller Ungeduld über den Erfolg der Reise nach Delphi zu befragen (300); er trifft erst dann in Delphi ein, als Ions und Kreusas Unterredung zu Ende ist (405).

Trophonios hat die Erteilung eines präzisen Spruches Apollon überlassen[1] (408):

*Ἓν δ' οὖν εἶπεν, οὐκ ἄπαιδά με*
*πρὸς οἶκον ἥξειν οὐδέ σ' ἐκ χρηστηρίων*[2].

In Kreusa erregt dieses Orakel neue, aber zweifelhafte Hoffnung[3], und sie richtet ihr Gebet an Apollon.

Dann tritt Xuthos in das Heiligtum ein, um von der Pythia Bescheid zu erhalten. Die Antwort lautet: derjenige, der dem König beim Verlassen des Tempels zuerst begegnen werde, sei sein Sohn, ein Geschenk, doch von ihm entsprossen (534 ff.); nach der Mutter zu fragen hat Xuthos unterlassen (541). Demgemäß begrüßt der König Ion als seinen Sohn. Der Orakelspruch, amphibolisch oder zum mindesten undeutlich[4] gehalten, lenkt die Aufmerksamkeit des Xuthos auf

---

[1] Es kam offenbar öfters vor, daß eine Orakelstätte die Fragenden auf eine andere Orakelstätte verwies. Pausanias IX 40 erzählt uns gerade den umgekehrten Fall wie hier im Ion: bei einer zweijährigen Dürre wenden sich die Boioter an das delphische Orakel; die Pythia sagt ihnen, sie würden bei Trophonios Hilfe finden.

[2] Man wird schwerlich zustimmen, wenn Ermatinger (Neue Jahrbücher V 1900 S. 141) sagt: „Trophonios, der in priester-schlauer Weise dem Spruch des Apollon nicht vorgreifen wollte“. Ermatinger legt dadurch eine Kritik des Verhaltens des Trophonios hinein, die Euripides vielleicht nicht beabsichtigt hat. Der Grund, warum Euripides den Trophonios nur ein so allgemein gehaltenes Orakel geben läßt, liegt klar zutage: es darf nur soviel Licht auf das Trophoniosorakel fallen, als gerade nötig ist; alle anderen Lichtstrahlen müssen auf das Orakel Apollons konzentriert werden. Nachdem das Motiv der Befragung des Trophonios seinen Zweck — Alleinsein des Ion und der Kreusa — erreicht hat, braucht es der Dichter nur noch ganz oberflächlich zum Abschluß zu bringen durch die Mitteilung des erhaltenen kurzen Bescheides; die Antwort des Gottes dem Zuschauer gänzlich vorzuenthalten, ging wohl nicht gut an. Apollon soll im Drama die „wichtigste Person“ werden (Wieland aaO. 136).

[3] G. Hermann in der praefatio seines Ion (Leipzig 1827) 40.

[4] Ich möchte W. Nestle (Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung, 74) nicht ganz beistimmen, wenn er meint, das delphische Orakel

falsche Fährte. Durch diese auf Grund des Götterspruches erfolgte Täuschung wird die Anagnorisis bedeutend verzögert, ja beinahe ganz verhindert[1]. Xuthos betrachtet sich wirklich als Vater und sucht in einem delphischen Mädchen die Mutter. Der Chor nimmt diese falsche Auslegung des Spruches an und trägt sie der Königin vor: der Pädagoge knüpft daran argwöhnische Verdächtigungen des Xuthos und treibt Kreusa zum Mordanschlag auf Xuthos und Ion. Veranlaßt durch das Bekenntnis des Xuthos, das sich auf den Spruch des Loxias gründet, legt Kreusa dem Pädagogen ein Geständnis ihres Liebesabenteuers mit Apollon ab — für den Zuschauer eine Bestätigung der Worte des Hermes.

Der falsch gedeutete Orakelspruch veranlaßt Xuthos zur Abhaltung eines Freudenmahls; glaubt er doch einen echten Sohn gefunden zu haben. Derselbe unrichtig ausgelegte Bescheid der Pythia führt den Mordanschlag auf Ion herbei. Vereitelt wird er durch ein Vorzeichen: Ion setzt soeben den ihm vom Pädagogen Kreusas dargereichten Goldpokal an die Lippen, da läßt ein Diener unbedacht ein Wort schlimmer Vorbedeutung fallen; augenblicklich setzt der Jüngling den Becher ab und gießt den Wein auf die Erde. Dasselbe tun die Gäste. Daran reiht sich ein zweites, deutliches Zeichen: Tauben flattern herbei auf die Erde und schlürfen die Spende ein; eine davon stirbt (1202 ff.). So ist der Mordanschlag ans Licht gebracht.

Man beachte, wie fein der Dichter das Vorzeichen mit dem Zeichen verknüpft hat, nämlich durch das logische Verhältnis von Ursache und Wirkung; denn das Ausgießen der

---

erkläre mit diesen Versen den Ion für den Sohn des Xuthos; das Orakel hätte in diesem Falle gelogen, wie Nestle mit Recht folgert, oder aber Hermes oder Athene. Das ist ein leicht begreiflicher Irrtum, dem schon Ion selbst verfallen ist (1532 f.), der aber durch Kreusa (1534 ff.) zurückgewiesen wird. A. W. Schlegel in seinem „Ion“ (Hamburg 1803) 139 läßt mit Recht die Pythia sagen: „Nicht trüglich war des Gottes Ausspruch, aber Voreilig hat ihn Neigung mißgedeutet“. Zweideutig freilich ist und bleibt das Orakel, und die Amphibolie hat der Tragiker vielleicht nicht bloß aus künstlerischen Gründen, sondern auch zum Zweck der Polemik gewählt

[1] Ermatinger in der genannten Diss. 133.

Becher lockt die Tauben herbei[1]. Demgegenüber erscheint z. B. die Verbindung der zwei Vorzeichen, des Traums und des Auguriums, in den „Persern" mehr äußerlich und zufällig, ohne inneren Zusammenhang.

Die Anagnorisis wird herbeigeführt durch das Divinationsmotiv: die Pythia erhält von ihrem Gott den Auftrag, Ion aus dem Tempeldienst zu entlassen und ihm den Korb, in dem er als Knäblein einst ausgesetzt worden ist, mit seinem Inhalt zu geben. Daran schließt sich die Wiedererkennung, die von Kreusa die drohende Gefahr abwendet, von Ion mit dem Tode bestraft zu werden. Von beiden Gegnern, Ion und Kreusa, will keiner dem anderen weichen: Kreusa schwebt in höchster Lebensgefahr; die Lösung des Knotens muß von außen, durch einen Dritten, erfolgen. Da bringt Euripides die Pythia auf die Bühne; ihr Erscheinen motiviert er durch einen ihr von Apollon eingegebenen Befehl[2].

Ich fasse die dramaturgische Bedeutung des Motivs der Mantik in diesem Drama kurz zusammen: die Absicht, das Orakel zu befragen, gibt den Grund zum Erscheinen der handelnden Personen und den Schauplatz an und leitet die ganze Handlung ein. Sekundär ist die Motivierung des vorläufigen Alleinseins der Königin durch Befragung des Trophoniosorakels[3].

---

[1] Ich kann daher Zielinski nicht ganz beipflichten, wenn er Philol. LV (NF IX) 604 Anm. 19 das Herbeifliegen des Taubenschwarms als Zufall bezeichnet (seine Vergleichung dieser euripideischen Szene mit der ähnlichen in den Trachinierinnen, mit dem Zeichen der Wollflocke ist sehr lehrreich). — Wer an dem „Zufall" des ersten Vorzeichens, das dann die Wirkung nach sich zieht, Anstoß nimmt, lese die Ausführungen Wielands aaO. 123 ff. und 147.

[2] Ion will sich über die Frage, ob er in Wahrheit der Sohn des Xuthos sei, beim Gott Bescheid geben lassen: da erscheint Athene *ἀπὸ μηχανῆς* und gibt ihm die volle Klarheit. Der Tragiker wollte offenbar nicht die an sich schon außerordentlich reichhaltige und komplizierte Handlung noch mehr verwickeln; das wäre geschehen, wenn er die Absicht des Ion sich hätte verwirklichen lassen: denn den deus ex machina hätte Euripides sich doch nicht ersparen können, weil es unmöglich war, daß das Orakel Apollons so ausführlich ausfiel als die Rhesis der leibhaftig erscheinenden Göttin.

[3] Schlegel hat dieselbe Motivierung beibehalten, aber den Spruch des Trophonios verändert, indem er den Heros den Bescheid erteilen läßt (44):

Der Bescheid der Pythia läßt das Gegenspiel in Aktion treten: Kreusa wird zum Mordanschlag veranlaßt. Beim Spiel löst der Orakelspruch Freude aus; sie gelangt in dem Festgelage zum Ausdruck. Vorzeichen und Zeichen bewirken die Vereitelung des Mordplanes und für das Gegenspiel die Aussicht auf drohenden Untergang[1]. Die Anagnorisis wird durch die divinatorische Eingebung Apollons an seine Priesterin herbeigeführt.

Der Dichter hat demnach eine sehr kunstvoll angelegte Ökonomie, zu der er aus dem Gebiet der Mantik zwei Sprüche Apollons, einen des Trophonios, und zwei Zeichen verwendet. Bei den Zeichen beachte man, daß sie sich erst einen einzigen Moment vor dem Mord ereignen, genau wie die Eingeweideschau in der euripideischen „Elektra" und der Traum im „Rhesos."

Was Euripides von den hier betrachteten Motiven selbst erfunden hat und was er schon im Mythos vorfand, das läßt sich großenteils nur durch Schlüsse ex silentio ermitteln[2].

Sophokles hatte in seinem „Ion"[3] Xuthos wahrscheinlich im Prolog zusammen mit Kreusa und Ion auftreten lassen[4]; demnach fällt für Sophokles die Verwendung des Motivs, daß Xuthos das Trophoniosorakel befragt, weg. Es muß nicht notwendig Euripides das Motiv als Neuerung gegenüber

---

„Nicht vorgreif' ich dem Delphischen Sitz und dem Seher Apollo;
Aber hüte dich, Xuthus, daß, deinem Geschlecht nachstrebend,
Nicht du den Fall des Geschlechtes erwirbst, und des Hauses Zerrüttung".

Der Spruch des Trophonios ist so nicht treibendes Moment wie bei Euripides, sondern retardierendes Moment; er dient auch mit dazu, Kreusa zum Mordanschlag zu veranlassen (86). Schlegel geht so weit, durch die Pythia einen Gegensatz zwischen Apollon und dem „Nachtweissager" (113) Trophonios konstruieren und durch die Priesterin den Trophonios direkt diskreditieren zu lassen.

[1] Auch Schlegel hat beide Zeichen beibehalten und sich hier sehr eng an Euripides angelehnt.

[2] Ich folge den Ausführungen Ermatingers (aaO. 112 ff.), dessen Schlüsse auch von Dieterich (Pauly-Wissowa VI Sp. 1259) angenommen sind.

[3] Oder nach Welcker (Die griechischen Tragödien 391) „Kreusa" genannt, vgl. dagegen Ermatinger aaO. 123, der zwei verschiedene Stücke annimmt.

[4] Welcker aaO.

Sophokles eingeführt haben; denn ob zuerst Sophokles oder zuerst Euripides seinen „Ion“ gedichtet hat, läßt sich aus den Stücken selbst und auch sonst nicht entscheiden. Dennoch dürfen wir das Motiv des Trophoniosorakels als geistiges Eigentum des Euripides betrachten; es ist ja nur eine Kopie des Motivs des apollinischen Spruches, die im Gang des Dramas vorangestellt ist. Die Befragung des Trophonios konnte als selbständiges Motiv überhaupt erst in dem Moment vorkommen, wo Kinderlosigkeit der Ehe von Xuthos und Kreusa angenommen wurde; das scheint vor Euripides nicht der Fall gewesen zu sein, wenigstens nicht in der Literatur. Denn die älteren Sagenversionen kennen Ion als echten Sohn des Xuthos[1]; als Nebenmotiv konnte es erst verwendet werden, als es in Zusammenhang gebracht werden konnte mit dem Motiv der Befragung des delphischen Orakels; das läßt sich aber gleichfalls vor Euripides nicht nachweisen[2] und setzt Kinderlosigkeit der Ehe voraus.

Die Beziehungen Apollons zu Kreusa und die Erziehung des Knaben im pythischen Heiligtum scheinen Erfindungen des Euripides zu sein[3].

## § 23. Troades

Hier kommen nur die Prophezeiungen Kassandras in Betracht (356 ff.):

*εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας,*
*Ἑλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον*
*ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ.*
*κτενῶ γὰρ αὐτὸν κἀντιπορθήσω δόμους*
*ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἐμοῦ.*
*ἀλλ' αὔτ' ἐάσω· πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν,*
*ὃς εἰς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἶσι χἀτέρων,*
*μητροκτόνους τ' ἀγῶνας, οὓς οὑμοὶ γάμοι*
*θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρέως ἀνάστασιν*[4]·

[1] Herodot VII 94 und VIII 44, Philochoros Atthis II (Harpokration s. v. *Βοηδρόμια* 45 Bekker), Ermatinger aaO. 114 ff.

[2] Ermatinger aaO. 132. [3] Ermatinger aaO. 119 ff.

[4] Die Verse 365—383 hat von Wilamowitz (*Analecta Euripidea* 221 ff.) mit Grund als Interpolation erklärt.

Dann geht sie dazu über, dem Herold Talthybios die Schicksale des Odysseus, des Herrn der kriegsgefangenen Hekabe, zu verkündigen.

Hekabe wird die Schmach der Knechtschaft nicht lange ertragen, sondern noch im Heimatland bald durch den Tod erlöst werden. Odysseus wird zehn Jahre lang Irrfahrten zu bestehen haben. Fremdes Geschick hat sie aus ruhiger Divination heraus — gekennzeichnet durch das Versmaß des iambischen Trimeters — geweissagt; jetzt, als sie ihres eigenen Loses gedenkt, wird sie zur Gottbegeisterten, wie das Metrum andeutet (445 ff.):

*Στεῖχ᾽ ὅπως τάχιστ᾽· ἐς Ἅιδου νυμφίῳ γαμώμεθα*
*ἦ κακὸς κακῶς ταφήσει νυκτὸς οὐκ ἐν ἡμέρᾳ,*
*ὦ δοκῶν σεμνόν τι πράσσειν, Δαναϊδῶν ἀρχηγέτα.*
*κἀμέ τοι νεκρὸν φάραγγες γυμνάδ᾽ ἐκβεβλημένην*
*ὕδατι χειμάρρῳ ῥέουσαι νυμφίου πέλας τάφου*
*θηρσὶ δώσουσιν δάσασθαι, τὴν Ἀπόλλωνος λάτριν.*

Gewiß machte die an sich ganz geschickte Verwendung der unglücklichen Königstochter im *ἐνθουσιασμός* großen Eindruck: aber Euripides steht im Schatten des Titanen Aischylos, und seine Kassandra kann an Wirkung auf die Zuschauer bei weitem nicht an die aischyleische heranreichen[1]; denn sie verkündet, noch auf troischem Boden stehend, Geschicke, die erst in Hellas sich erfüllen werden: die Seherin der Orestie dagegen schaut Dinge, die sich soeben schon vollziehen.

Der euripideischen Kassandraszene kommt dramaturgisch eine ganz andere Bedeutung zu als der aischyleischen: sie motiviert vor allem die Ruhe und Ergebenheit, mit der sich die herbe Jungfrau, die einst dem Werben selbst eines Gottes widerstanden hat, in das Los fügt, Kebsweib Agamemnons zu werden: sie weiß, daß um ihretwillen der siegreiche Heerkönig sein Leben verlieren wird, und so wird sie ihre Vaterstadt und ihre Angehörigen rächen. Man sieht hier die feine psychologische Motivierung des großen Frauenkenners: zwar folgt auch die weiche Gattin Hektors nur mit Widerstreben

[1] Vgl. von Wilamowitz, Übersetzung des Stückes 15 f.

dem Zwang, Sklavin und Lagergenossin des Neoptolemos zu werden, aber ihr Widerstand ist bei weitem geringer als der Kassandras, des noch unvermählten spröden Mädchens. Dieser schon bei Aischylos feststehende Charakter Kassandras forderte eine andere Begründung der Tatsache, daß sich die Seherin ihrem Schicksal ergibt; Euripides fand die Motivierung in dem Charakterzug der Rachsucht, der sich bei der aischyleischen Kassandra erst in Ansätzen, nicht in dem gesteigerten Maße wie bei der euripideischen findet. Diesem Bedürfnis nach psychologischer Begründung hätte der Tragiker in einer kürzeren Szene Genüge leisten können: aber er wurde offenbar durch das Vorbild des Aischylos veranlaßt, die Szene breiter auszuführen. Während im „Agamemnon" die Kassandraszene den Zweck verfolgt, auf der Bühne nicht darstellbare Vorgänge durch die Vision den Zuschauer mit sehen zu lassen, ist hier nur der Zweck erreicht, ein Stück der Zukunft schlechthin zu enthüllen, um in euripideischer Weise die Tragödie durch Vorausverkündigung in den großen vom Mythos gegebenen Rahmen einzufügen.

## § 24. Elektra

Das Orakelmotiv hat in dem euripideischen Drama rein äußerlich betrachtet im ganzen dieselbe Bedeutung wie in den aischyleischen Choephoren: es bildet wieder die Triebfeder für das Rachewerk an Klytaimestra und Aigisthos. Das ist feststehender Mythos, an dem auch Euripides, so sehr er oft die überlieferte Sagengestaltung veränderte, nicht zu rütteln vermochte.

Sophokles hatte in seiner Elektra den für ihn, den Priester, charakteristischen Glauben zum Ausdruck gebracht: die Mordtat ist sittlich gut, denn der Gott hat sie befohlen. Diese Auffassung ist für Euripides, den Philosophen[1], ein Greuel: für ihn ist die Ermordung Klytaimestras durch den Sohn ein

[1] Sokrates beantwortet die gleiche prinzipielle Frage, bezüglich des *ὅσιον*, bei Platon Euthyphron 10d: *διότι ἄρα ὅσιόν ἐστιν, φιλεῖται, ἀλλ' οὐχ ὅτι φιλεῖται, διὰ τοῦτο ὅσιόν ἐστιν; ἔοικεν.* Es müssen also offenbar derartige religiös-ethische Fragen in Athen damals viel erörtert worden sein.

furchtbares Verbrechen, daran vermag für ihn auch die Tatsache nichts zu ändern, daß der Gott den Mord verlangt hat: weil Apollon die Tat befohlen hat, ist eben der Gott der Mörder, auf dem die furchtbare Schuld lastet. Mit dem kühnen Mut der hellenischen Rationalisten und Philosophen jener Tage durfte es Euripides dank der demokratischen Redefreiheit wagen, der eigenen Meinung offen Ausdruck zu geben und die Elektra des Sophokles mit einer noch viel furchtbareren Tragödie zu erwidern[1]. „Mit einer völligen Verneinung ließ sich keine Tragödie schreiben: den Gott und seinen Orakelspruch mußte er beibehalten, wenn er überhaupt mit Sophokles in die Schranken treten wollte“[2].

Der sophokleische Orestes geht ganz geradlinig seinen Weg, ohne durch Zweifel und Bedenken aus der Bahn zu kommen, immer im kindlich frommen Glauben: Apollon hat es befohlen, sein Wort ist gut. Euripides hat in seinen Orestes ein Stück von sich selbst gelegt und ihn zum zweifelnden, schwankenden Menschen gemacht; das schien ihm menschlich begreiflicher und zugleich dramaturgisch wirksamer[3]. Sein Orestes ist keine bloße Marionette, die dem Gott unbedingt gehorchen muß, er ist ein wirklich denkender, sündigender und büßender Mensch: der Tragiker legt in den Mund des Orestes beim Herannahen der Mutter, die er den Todesgang machen sieht, seine eigenen Tadelsworte (971. 73):

*Ὦ Φοῖβε, πολλήν γ᾽ ἀμαθίαν ἐθέσπισας,*
*ὅστις μ᾽ ἔχρησας μητέρ᾽, ἥν οὐ χρῆν, κτανεῖν.*

Aber der Glaube an die Reinheit des Phoibos hat den Jüngling noch nicht ganz verlassen; vielleicht war es nicht der Gott selbst, sondern nur ein trügerischer *ἀλάστωρ*, der durch den Mund der Pythia sprach (979). Die Vorwürfe gegen Apollon läßt Euripides durch den *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*, Kastor, wiederholen (1246, 1302), damit stützt er sie auf die höhere Autorität eines Heros.

---

[1] Steiger aaO. 561 ff. hat die Priorität der sophokleischen Elektra endgültig erwiesen. [2] Steiger aaO. 593 f.
[3] Steiger aaO. 580. Vgl. auch Hartung aaO. II 312.

Um die Mordtat an der Mutter noch grauenvoller zu machen, steigert der Dichter den herben Charakter der sophokleischen Elektra ins Unmenschliche: zu diesem Zweck schaltet er bei ihr jeden Einfluß Apollons aus und läßt sie ganz aus eigenem Antrieb handeln (1303 f.).

Mit Vers 399 f., die dem Orestes gelten (*ἴσως δ' ἂν ἔλθοι· Λοξίου γὰρ ἔμπεδοι | χρησμοί, βροτῶν δὲ μαντικὴν χαίρειν ἐῶ*) [1], deutet Elektra unverkennbar einen ihr von Loxias gewordenen Spruch an, der die Heimkehr des Orestes weissagt. Dieses Motiv dient zur Erzielung einer gewissen Spannung beim Zuschauer und ist wohl Erfindung des Euripides.

Das von seinen beiden Vorgängern benutzte und daher kaum nochmals anwendbare Traummotiv hat Euripides vollständig aufgegeben; damit fallen auch seine weiteren Folgen, wie wir sie in den Choephoren und der Elektra des Sophokles kennen gelernt haben. Einen Ersatz [2] hat Euripides geschaffen einmal in der eben erwähnten Andeutung eines Orakels und dann vor allem in der Einführung des Vorzeichens, das Aigisthos aus den Eingeweiden des Opfertieres erhält (826 ff.). Der Dichter arbeitet hier seinem Charakter als *τραγικώτατος* entsprechend und im Bestreben, gegenüber seinen Vorgängern an Wirkung nicht allzusehr zurückzustehen, mit der aufregendsten, aber auch gröbsten Verwendungsweise des gött-

---

[1] Über die darin liegende Anspielung auf die gleichzeitige politische Geschichte vgl. W. Nestle aaO. 530, Anm. 101; Radermacher Rh. M. LIII 508; Oeri aaO. 11. — Dieselbe Unterscheidung der Orakel von den Sehersprüchen findet sich in den Hiketiden, aber in gerade umgekehrter Wertung wie hier. Schon aus diesem Wechsel geht hervor, daß es sich offenbar um einen Umschlag in der politischen Stellung des Dichters handelt. Ein Schwanken in religiösen Ansichten liegt nicht darin; ein solches dürften wir m. E. nur dann erkennen, wenn Euripides das eine Mal die Mantik schlechthin, nicht bloß eine einzelne Unterart von ihr, verdammte, das andere Mal die Mantik generell acceptieren würde.

[2] Hartung aaO. II 311 sagt: *Somnio quodam territus Aegisthus sacrificare nymphis instituit.* Im Text sucht man vergeblich nach einer Andeutung des Traums: der Greis weiß auf die Frage des Orestes, was Aigisthos mit dem Opfer beabsichtige, nichts zu berichten als (627): *Οὐκ οἶδα πλὴν ἕν· βουσφαγεῖν ὡπλίζετο.* Der Tragiker hat also eine Motivierung des Opfers weder nach Ursache noch nach Zweck für erforderlich gehalten, und die Worte Hartungs sind leere Vermutung.

lichen Vorzeichens. Aischylos und Sophokles lassen die Erfüllung des Traums in langsam ansteigender Linie verlaufen, Euripides dagegen die Erfüllung des Zeichens in plötzlich aufsteigender; die beiden Älteren verteilen die Spannung der Zuschauer auf eine längere Dauer und vermögen so durch das Motiv auch wirklich für die Handlung Wesentliches betätigen zu lassen; der Jüngere konzentriert die ganze Spannung auf wenige Augenblicke, die in den Worten des euripideischen Aigisthos liegende tragische Ironie und Amphibolie[1] kommt so noch viel deutlicher zum Ausdruck als in dem Gebet der sophokleischen Klytaimestra. Zu ganzer Wirkung auf die Zuschauer kommt die Szene deswegen nicht, weil alles nur ein Botenbericht ist, nicht Selbstgeschautes; aber auch der Botenbericht wird nicht zur Erzielung von Erwartung und Spannung ausgenützt; denn der Bote teilt zuerst den Tod des Aigisthos mit (761 ff.) und dann erst die Tatumstände, darunter das Vorzeichen. Den Tod des Aigisthos auf der Bühne selbst darzustellen, das wäre eine des Euripides würdige Aufgabe gewesen: er hat es aber unterlassen, wie die griechische Tragödie überhaupt im ganzen Sterbeszenen meidet[2].

Daß die Verwendung des Opferzeichenmotivs eigene Erfindung des Euripides ist, wird niemand leugnen. Nach Vorbildern in der Gestaltung des Motivs brauchen wir nicht zu suchen; die Eingeweideschau war ja allgemein verbreitet und ihre Kenntnis zweifelsohne auch bei Laien vorhanden.

## § 25. Iphigeneia bei den Tauriern

Iphigeneia will sich von dem schlimmem Eindrucke eines Traumes der vergangenen Nacht unter freiem Himmel befreien (44 ff.):

*Ἔδοξ᾽ ἐν ὕπνῳ τῆσδ᾽ ἀπαλλαχϑεῖσα γῆς*
*οἰκεῖν ἐν Ἄργει, παρϑενῶσι δ᾽ ἐν μέσοις*

[1] Vgl. Trautner, Die Amphibolie bei den drei griechischen Tragikern und ihre Beurteilung durch die antike Ästhetik, Progr. d. K. Neuen Gymnasiums Nürnberg 1907, 42. [2] Vgl. Kiefer aaO. 103 ff.

*εὕδειν, χθονὸς δὲ νῶτα σεισθῆναι σαλῳ,*
*φεύγειν δὲ κἄξω στᾶσα θριγκὸν εἰσιδεῖν*
*δόμων πίτνοντα, πᾶν δ' ἐρείψιμον στέγος*
*βεβλημένον πρὸς οὖδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν.*
*μόνος δ' ἐλείφθη στῦλος, ὡς ἔδοξέ μοι,*
*δόμων πατρῴων, ἐκ δ' ἐπικράνων κόμας*
*ξανθὰς καθεῖναι, φθέγμα δ' ἀνθρώπου λαβεῖν,*
*κἀγὼ τέχνην τήνδ' ἣν ἔχω ξενοκτόνον*
*τιμῶσ' ὑδραίνειν αὐτὸν ὡς θανούμενον,*
*κλαίουσα.*

Daran knüpft das Mädchen die Deutung (56):

*τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ κατηρξάμην ἐγώ.*
*στῦλοι γὰρ οἴκων εἰσὶ παῖδες ἄρσενες·*
*θνῄσκουσι δ' οὓς ἂν χέρνιβες βάλωσ' ἐμαί.*

In der Meinung, das Traumgesicht kündige ihr den Tod des Bruders an, bringt sie ihm die Totenspenden dar. Der Traum motiviert das Auftreten Iphigeneias[1], ebenso das des Chores — die griechischen Sklavinnen bringen auf das Geheiß der Priesterin die zum Totenopfer nötigen Geräte — und ebenso den Schauplatz: die Totenspende wird vor dem Artemistempel dargebracht, bei dem Iphigeneia ihre Wohnung hat (65 f.).

Iphigeneia, das Griechenmädchen von edelster und mildester Sinnesart, nimmt die Nachricht, sie werde an den zwei gefangenen Fremdlingen, die doch Griechen sind, ihres schrecklichen Amtes walten müssen, kalt und unbarmherzig auf; dieses Atopon motiviert sie selbst mit dem Traum (348 ff.):

*νῦν δ' ἐξ ὀνείρων οἷσιν ἠγριώμεθα,*
*δύσνουν με λήψεσθ' οἵτινές ποθ' ἥκετε.*
*καὶ τοῦτ' ἄρ' ἦν ἀληθές, ᾐσθόμην, φίλαι·*
*οἱ δυστυχεῖς γὰρ τοῖσιν εὐτυχεστέροις*
*αὐτοὶ κακῶς πράξαντες οὐ φρονοῦσιν εὖ.*

[1] Der Traum ist nur eine von zahlreichen Arten, das Auftreten einer Person, die den Prolog spricht, zu motivieren; in der Hypsipyle z. B. wird das Erscheinen der Titelheldin, die den Prolog spricht, durch ihre Absicht begründet, das klagende Kind Archemoros zu beruhigen, siehe Wecklein, Über die Hypsipyle des Euripides, Sitzungsberichte der Bayr. Ak. 1909, phil. hist. Klasse VIII 22.

Dazu kommt die stets sich zeigende Wirkung des Traumes auf den antiken Zuschauer: Erregung gespannter Erwartung. Auf dem Traum bauen sich die lyrischen Gesänge des Chores und Iphigeneias auf, eine Totenklage, die die Erinnerung an die leidvollen Schicksale des Tantalidenhauses wachruft und den düsteren Hintergrund für das Drama schafft.

Der Traum ersetzt einen Botenbericht aus Hellas, der hier nicht leicht möglich erscheint, da Iphigeneia in weiter Ferne weilt[1]; der Traum bewirkt ferner, aber erst durch die falsche Deutung, die dramatische Verwicklung[2]; hätte Iphigeneia den Traum recht gedeutet, so daß sie in ihm nur eine Lebensgefahr für Orestes, nicht seinen schon erfolgten Tod gelesen hätte, so müßte sie wohl ohne weiteres in einem der beiden Griechen ihren Bruder erkennen; die kunstvolle Anagnorisis wäre so dem Tragiker nicht möglich gewesen. Wir erinnern uns des gleichen Zuges beim Orakel im „Ion".

Der Traum ist in leichter Amphibolie[3] gehalten, die nur dem Zuschauer, nicht der sorgengeängstigten Jungfrau, die ihn ausschließlich auf das Schlimme bezieht, zum Bewußtsein kommt. Die Form des Traums verrät den großen Kenner der menschlichen Seele; wir haben hier einen aus mehreren Bestandteilen resultierenden Traum. Der erste Teil ist ein altes Bild der Jugendzeit Iphigeneias[4], zugleich die Verwirklichung eines oft gehegten Wunsches:

Denn ach, mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend.

---

[1] Hartung aaO. II 150. [2] Hartung aaO. 154.

[3] Man sieht, wie Euripides die Worte der Traumerzählung auf Schrauben stellt (ebenso wie er es beim Orakel Apollons im „Ion" tut); besonders wird das bei *ὡς θανούμενον* klar, daß die Tatsächlichkeit des Todes so gut wie die bloße Erwartung und Befürchtung bedeuten kann.

[4] Das ist feinste psychologische Beobachtung: der Traum führt uns weit entfernte Räumlichkeiten in größerer Klarheit, Deutlichkeit und Lebhaftigkeit vor, als es die Vorstellungen im wachen Bewußtsein vermögen. Vgl. darüber Strümpell, Die Natur und Entstehung der Träume (Leipzig 1874) 65.

Sie ist in der teuren Heimat, im väterlichen Palast zu Argos, wie einst in den Tagen sonniger Kindheit[1]. Der zweite Teil knüpft an den ersten an: der Boden beginnt zu wanken, die Zinne des Daches stürzt, der ganze Palast fällt in Trümmer. Nur eine einzige Säule[2] bleibt aufrecht stehen. Der dritte Teil läßt ihre geheime Hoffnung sich erfüllen, daß Orestes kommen wird. Aus der Säule wird die Gestalt des Jünglings[3], der Ort wechselt von Argos nach Taurien, oder vielmehr es wird der Jungfrau im Traum, wo alle Hemmungen und Gegenvorstellungen ausgeschaltet sind, der Ortswechsel nicht bewußt. Die Priesterin vollzieht an dem Jüngling mechanisch ihr gewohntes Amt und weiht ihn unter Tränen zum Schlachtopfer *ὡς θανούμενον*. Damit ist der Traum zu Ende; was weiter mit dem Jüngling geschieht, das weiß sie nicht und sieht sie auch nicht, denn sie weiht nur das Opfer, das Schlachtwerk selbst wird stets von anderen im Heiligtum vollzogen (624).

[1] Der Chor äußert denselben Wunsch: er möchte, wenn auch nur im Traum, die Heimat wiedersehen (452 ff.).

[2] Iphigeneia sagt V. 57 *στῦλοι γὰρ οἴκων εἰσὶ παῖδες ἄρσενες*; sie weist damit offenbar auf eine zur Zeit des Tragikers ganz feststehende Deutung der „Säule" im Traum hin. Artemidoros II 10 sagt von den *θριγκοί*, die zerstört werden: *οἱ δὲ θριγκοὶ συγγενῶν καὶ φίλων* (sc. *ὄλεθρον μαντεύονται*); aber er benützt in seinem Traumbuch den Euripides ausdrücklich als Quelle, also höchst wahrscheinlich auch hier, vgl. Bruhn im Kommentar zur Stelle. Der metaphorische Gebrauch von „Säule" für stützendes Familienglied ist leicht verständlich und viel angewendet, z. B. Plautus Epidicus 189 *Senati qui columen cluent*, oder Pseudoseneca Octavia 168 *modo sidus orbis, columen augustae domus* (sc. Britannicus); Seneca Troades 124 *columen patriae* (sc. Hector); Pollux III 12 *τέκνα . . . στηρίγματα οἴκου ἢ βίου*; Komikerfragment bei Charisius inst. gramm. IV 284 f.: *familiae domuique columen*.

[3] Das erklärt sich durch Association; der Traum ist eine Art „Associationstraum", dessen Gesetz Scherner (Das Leben des Traums, Berlin 1861, 145) folgendermaßen aufstellt: „Vorstellungsobjekte, welche in zufälligen Momenten einander gleichen, knüpfen sich zu Traumketten und bilden mittels des beschauend oder handelnd dabei mittätig erscheinenden Traumichs entwickelte Connexformen." Scherner gibt aaO. eine reiche Fülle von Beispielen solcher Verwandlungen. Der Übergang von Personen in leblose Gegenstände und umgekehrt ist nicht selten beobachtet, vgl. darüber auch Spitta, Die Schlaf- und Traumzustände der menschlichen Seele mit besonderer Berücksichtigung ihrer Verhältnisse zu den psychischen Alienationen (Freiburg i. B. 1892) 340 ff.

Ich habe hier eine kurze Analyse des Traumes zu geben versucht. Jedenfalls ist a priori klar, daß wir es hier mit einem jener komplizierten Traumgebilde zu tun haben, die wir selbst sehr oft erleben und deren Erklärung uns oft so schwierig erscheint. Zur literarischen Fixierung und Verwendung eines solchen ganz individuellen Gebildes konnte der vulgäre Mythos gewiß nicht gelangen, ebenso die Kunstdichtung erst dann, als sie die Tatsachen des psychischen Lebens scharf ins Auge zu fassen begann. Das legt die Vermutung sehr nahe, der Traum könne in der hier vorliegenden Formation nicht aus dem Mythos kommen, sondern sei erst spät, etwa im fünften Jahrhundert, geschaffen. Noch wahrscheinlicher ist es wohl, ihn direkt als Erfindung des Tragikers zu betrachten; eine Handhabe mochten ihm eigene oder fremde Beobachtungen von Träumen geben. Soweit wir sehen, begegnet uns eine einigermaßen psychologische Behandlung der Träume erst bei Demokrit [1], also nicht vor dem fünften Jahrhundert, wenn auch schon die ältesten Pythagoreer sich mit der Traum*deutung* (aber nicht mit der psychologischen Erklärung) beschäftigt haben [2]. Die wundervolle Form des Traumes hat im ganzen griechischen Drama, soweit ich sehe, nicht ihresgleichen. Der Traum läßt uns einen Blick tun in das innerste Seelenleben des Mädchens, wie ihn der Dichter nicht besser und authentischer hätte geben können [3]; der

---

[1] Siebeck, Geschichte der Psychologie (Gotha 1880) 142. — Dieser Tatsache wird auch die bei Herodot VII 16 sich findende natürliche Deutung der Träume durch Artabanos nicht widersprechen.

[2] Büchsenschütz, Traum und Traumdeutung im Altertum 10.

[3] Zeigt doch der Traum in sehr vielen Fällen nur ein Wiederauftauchen von Gedanken des Wachenden. — Warum Goethe auf den Traum gänzlich verzichtet hat, weiß ich nicht; Schiller in seiner Rezension des Goetheschen Werkes (1789) läßt diese Diskrepanz unbesprochen. Vielleicht mochte er ihn nicht aus seinem Vorbild geradewegs entlehnen, und einen künstlerisch feineren an seine Stelle zu setzen, wie es einstens Sophokles in der „Elektra“ getan hatte, konnte auch ein Goethe schwerlich hoffen. In jenen, auch durch Feuerbachs Gemälde jedem unvergeßlich in die Seele geprägten Versen von der Sehnsucht des Mädchens nach seiner griechischen Heimat hat der deutsche Dichter einen Ersatz dafür geschaffen.

Traum gibt geradezu den Grundton an, auf den das Drama gestimmt ist[1].

Im Hintergrund liegt der bekannte[2] Spruch des Kalchas, der von Agamemnon die Opferung Iphigeneias gefordert (16 ff.) und dadurch mittelbar die Veranlassung zur Entrückung des Mädchens ins Taurierland gegeben hat; auf den Aufenthalt des Mädchens bei den Tauriern baut sich das ganze Drama auf.

Die eigentliche Aktion der Tragödie, der Raub des Artemisidols, ruht auf einem Orakel Apollons: Orestes, nach dem ersten, aus Aischylos bekannten Orakel des Loxias an den Areopag gewiesen, aber dort nur von der Hälfte der Erinyen freigegeben (940 ff.), geht zum zweiten Mal nach Delphi und erhält das Befehlsorakel (977): *διοπετὲς λαβεῖν | ἄγαλμ᾽ Ἀθηνῶν τ᾽ ἐγκαθιδρῦσαι χθονί*[3]. Dieser Götterspruch ist die Triebfeder der ganzen Handlung: zunächst gründet sich die Fahrt des Orestes ins Taurierland und der Beschluß, bei Nacht das Bild zu rauben, auf ihn. Orestes ist bei der scheinbaren Unmöglichkeit, den Befehl des Gottes zur Ausführung zu bringen, im Begriffe zu fliehen (102 f.): Pylades ermahnt ihn da *τὸν τοῦ θεοῦ δὲ χρησμὸν οὐ κακιστέον* und veranlaßt ihn damit, von dem Vorhaben abzustehen und in einem Versteck die Nacht abzuwarten. Das Motiv des Orakels hat bei der Sinnesart des Orestes nicht den Einfluß, der zur Durchführung der Tat nötig wäre; es muß also, wenn nicht das Drama ins Stocken geraten soll, ein neues Moment den Orakelspruch unterstützen. Das geschieht durch Pylades; mit dem Hinweis auf Apollon bringt er den Schwankenden von der feigen Flucht ab. Diese Technik steht ganz offenbar unter dem Einfluß der Pyladesszene in den Choephoren; Euripides hat noch deutlich den Pylades als Hypopheten Apollons empfunden. Die Gefangennahme ist dadurch bedingt, daß die

---

[1] Vgl. Klein, Gesch. d. Dramas 480.

[2] Neu ist nur Agamemnons Gelübde an Artemis, als dessen Interpret Kalchas seinen Spruch gibt. Vgl. Oeri aaO. 40.

[3] Lindskog aaO. I 163 hält diese Partie für Interpolation: in der echten Fassung habe Euripides den Orestes die Fahrt zu den Tauriern auf den Irrfahrten vor seiner Ankunft in Athen machen lassen. Bei vorliegender Untersuchung ist diese Frage belanglos; auf alle Fälle ist die Fahrt des Orestes durch ein Orakel veranlaßt.

Beiden auf den Rat des Pylades, des Vertreters des Loxias, den Meeresstrand wieder aufgesucht haben, um dort den Einbruch der Nacht abzuwarten. Anagnorisis, List und Heimkehr der Geschwister, alles hängt mittelbar oder unmittelbar vom Spruche Apollons ab.

Als sich Iphigeneia bei den gefangenen Griechen nach Orestes erkundigt, erfährt sie, er sei noch am Leben, der Traum der verflossenen Nacht war also trügerisch (569) wie sie meint.

*Ψευδεῖς ὄνειροι, χαίρετ᾿· οὐδὲν ἦτ᾿ ἄρα.*

Orestes denkt[1] bei diesem Wort an den Gott, der ihm durchs Orakel den Auftrag zur Fahrt gegeben hat, auf der er jetzt schmählich sein Leben verlieren soll:

*Ὅτ᾿ οὐκ ἄφρων ὢν μάντεων πεισθεὶς λόγοις*
*ὄλωλεν, ὡς ὄλωλε τοῖσιν εἰδόσιν.*

Man sieht, wie an diesem einen Punkt die beiden treibenden mantischen Kräfte, der Traum Iphigeneias und das Orakel des Orestes, eine abfällige Kritik erfahren: beide Motive scheinen irregeführt zu haben, aber eben nur scheinbar; in Wahrheit ist Apollons Spruch richtig und ebenso der Traum, dem das Mädchen nur eine falsche Deutung gegeben hat[2].

In der Anagnorisis treffen die beiden Zweige der Handlung, die durch die zwei Divinationsmotive beherrscht werden, zusammen: das Orakel hat den Orestes die Schwester finden lassen, der Traum hat die Gedanken Iphigeneias von neuem auf ihren Bruder gerichtet, der nun leibhaftig bei ihr steht[3].

---

[1] Man sieht auch daran wieder sehr deutlich die enge Zusammengehörigkeit von Traum und Orakel; der Begriff „Traum“ löst im Denken des Orestes durch Ideenassociation den Begriff „Orakel“ aus.

[2] Diese schließliche Rechtfertigung der Mantik durch die tatsächliche Richtigkeit ihrer Angaben erinnert sehr stark an Sophokles, vor allem an „Oidipus Tyrannos“, „Antigone“ und „Trachinierinnen“, und scheint durchaus nicht zu dem herkömmlichen Bilde des aufgeklärten Euripides zu passen, der die Mantik so gerne zum Objekt seines Zweifelns zu machen scheint.

[3] Man beachte, wie außerordentlich nahe die hier sich zeigende Vereinigung der Traum- und der Orakelhandlung, wenn man so sagen darf, in der Anagnorisis mit den „Choephoren“ und der sophokleischen „Elektra“ verwandt ist. Die Triebfeder für den Mann ist viel häufiger das Orakel, die Triebfeder für das Weib der Traum.

Dem Orakel kommt freilich auch hier die viel stärkere Bedeutung zu wie meistens.

Orestes wiederholt seine Anklagen gegen den delphischen Gott (711 ff.): Pylades aber hält die Autorität Delphis aufrecht und stellt dem Todgeweihten vor, es sei auch jetzt noch ein Umschlag zum Guten möglich (719 ff.), deutlich wieder eine Reminiszenz an die Pyladesszene der „Choephoren“.

Nach der Anagnorisis gilt es den Befehl Apollons, den Raub des Kultbildes, zur Ausführung zu bringen. Iphigeneia trägt nur wegen des Zorns der Göttin Bedenken, die aber von Orestes eben mit dem Hinweis auf den Spruch ihres Bruders Apollon beseitigt werden (1012)[1]. An diesem Punkt bringt das Orakel ein sich der Handlung entgegenstemmendes Moment zu Fall und erweist von neuem seine wirkende Kraft. Iphigeneia weiß so, daß Artemis nicht grollt, wenn ihr Bild aus dem Taurierland nach Athen gebracht wird; sie darf es daher wagen, an ihre Göttin das Gebet zu richten (1082 ff.), sie möge Loxias nicht zum Lügner machen.

Zur Ausführung der List redet Iphigeneia dem König ein, das Xoanon bedürfe der Reinigung, es sei offenbar von den Griechenjünglingen berührt worden. Zum Beweis dafür fingiert sie ein Prodigium: das Idol drehte sich um und schloß die Augen (1165 ff.).

Aus dem Mund Athenes erfährt auch Thoas den Spruch des Apollon (1438 ff.) und der Autorität von Athene und Apollon fügt sich der König willig und ohne Groll. So zeigt das Orakel noch bis zum Ende der Tragödie seine Macht[2]: es

---

[1] Für Euripides charakteristisch: der Befehl des Gottes ist nicht deswegen gut, weil die Handlung des Gottes über die Kritik der menschlichen Moral erhaben ist (das ist sophokleische Theologie), sondern weil der Gott die Gesinnung der Artemis kennen muß und nichts ihr direkt Widerstrebendes befehlen wird.

[2] Mit Recht preist daher der Chor in seinem letzten Liede (1234 ff.) den delphischen Apollon; mit Recht zeigen daher auch die Vasenbilder neben der taurischen Artemis den Apollon sitzend, z. B. eine Amphora aus Ruvo (jetzt in Neapel), abgebildet *Monumenti dell' Instituto* II Tafel 43 und Huddilston-Hense, Die griechische Tragödie im Lichte der Vasenmalerei, Freiburg 1900, 18.

gewährt auch, unterstützt vom *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*, einen versöhnenden, friedlichen Abschluß.

Die Frage, ob erst Euripides, anknüpfend an die lokale Kultsage von Brauron [1], den Orestes die Fahrt ins Taurierland hat machen lassen und somit die ganze Reise des Orestes, also auch das Orakel des delphischen Apollon, frei erfunden hat, oder ob ihm hierin nicht eine bereits bekannte Sage vorangegangen ist, ist kontrovers. Overbeck [2], Robert [3], von Wilamowitz [4], Bruhn [5] nehmen Erfindung des Euripides an, doch hat schon O. Müller [6] unter Hinweis auf die ganz unbestimmt und allgemein gehaltenen Worte Orests über seine Irrfahrten (Eumeniden V. 239, 451 ff.) angenommen, die taurische Fahrt sei schon dem Aischylos bekannt [7]. Neuerdings ist die Ansicht O. Müllers durch Zielinski [8] wieder aufgenommen und mit neuen, sehr beachtenswerten Momenten gestützt worden. Eine sichere Entscheidung erscheint bis jetzt unmöglich. Dieterich [9] wird wohl recht haben, wenn er sagt: „Ich vermute, daß die sakrale Lokaltradition von Halai und Brauron viel stärkeren Anhalt für Euripides für den Zug des Orest gab, als wir wissen können".

---

[1] Pausanias I 23, 7. — Das Artemisbild selbst ist nach Zielinski (Neue Jahrbücher III 172 Anm. 1) zur Zeit des Euripides nicht mehr in Brauron vorhanden gewesen. Deshalb überträgt Euripides (V. 1452) die Sage auf das Artemisidol des benachbarten Halai.

[2] Gallerie heroischer Bildwerke der alten Kunst 723.

[3] Archäologische Zeitung XXXIII 134.

[4] Hermes XVIII 254. [5] AaO. 3 ff.

[6] Eumeniden 150.

[7] Dieser Annahme steht auch die Tatsache nicht entgegen, daß der „Agamemnon" nur von einer wirklich vollzogenen Opferung Iphigeneias, nichts von Entrückung und folglich auch nichts von einem Aufenthalt des Mädchens im Taurierland weiß; Aischylos konnte sehr wohl in seinem Drama ausdrücklich die Version vom wirklichen Tod Iphigeneias zugrunde legen und daneben doch noch die andere Version von der Entrückung Iphigeneias, wenn auch nicht ausdrücklich, so doch ganz leise andeutend berühren; von Wilamowitz (Hermes XVIII 253) läßt den Chor im „Agamemnon" V. 247 Kenntnis von der Rettung Iphigeneias haben und sein Wissen andeuten; bereits die Kyprien (EGF 19) erzählten ja von der Entrückung des Mädchens ins Taurierland. [8] AaO. 165 Anm. 1.

[9] Pauly-Wissowa VI Sp. 1261.

## § 26. Helene

Von Hermes nach Ägypten gebracht (44 ff.), wird Helene in ihrem schweren Leid einzig durch die Prophezeiung des Götterboten aufrecht erhalten, sie werde, wenn sie nicht nach Troia als Gattin eines fremden Mannes komme, den heimischen Boden wiedersehen (56 ff.); ohne dieses Götterwort wäre sie wohl schon längst verzweifelt.

Der Tragiker gibt damit gleich in dem Beginn der Tragödie einen Hoffnungsstrahl, doch nur für die Rückkehr Helenes allein, nicht auch für die des Menelaos; mit Absicht läßt er dann durch den eben ankommenden Teukros jede Hoffnung, zerstören (132), daß Menelaos noch am Leben sei.

Die Fahrt des Teukros nach Ägypten wird durch seine Absicht motiviert, die mit Sehergabe ausgestattete Theonoe darüber zu befragen (145), wie er den Weg nach Kypros, dem ihm von Apollon durch Orakel verheißenen Wohnsitz (148), finden könne. Teukros, dergestalt eingeführt[1], bietet ein bequemes Mittel, den Fall Troias und den Nostos der Hellenen in Kürze der Helene, die von all' dem Vorgefallenen nichts gehört hat, kundzutun, dem Zuschauer die Wirkung der Botschaft auf Helene vorzuführen und damit ihr Ethos zu beleuchten. Zugleich zeigt die Teukrosepisode, wie verhaßt Helene den Griechen vor Troia war, sie erregt so die Erwartung, wie sich die durch das Trugbild hervorgerufene Verwicklung und Gefahr für die echte Helene lösen wird; Wieland (aaO.) meint auch, es sei dem Tragiker darum zu tun gewesen, die an sich unglaubwürdig erscheinende Existenz

---

[1] Vgl. über diese Episode u. a. Wieland aaO. 262 ff.; G. Hermann in der Praefatio seiner Ausgabe (Berlin 1837) S. 12; Hartung aaO. II 323 ff.; Klotz in der von ihm besorgten Ausgabe des Pflugkschen Kommentars des Stückes (1859) 13; von Premerstein, Über den Mythos in Euripides' Helene, Philologus LV (N. F. IX) S. 650. Heyne (in einem Exkurs zur Stelle) und von Premerstein weisen darauf hin, daß auch bei Vergil Aeneis I 619 ff. Teukros als Bote vom Fall Troias verwendet wird. Lindskog aaO. 114 hält die Teukrosepisode für unmotiviert. G. Hermann aaO. 11 urteilt wohl zu hart, wenn Teukros von ihm als *persona non necessaria ac propemodum inutilis* bezeichnet wird.

des Trugbildes, das in Troia war, auch noch durch einen Augenzeugen zu erhärten; dieser freilich vermag das Trugbild nicht als solches zu erkennen.

Damit ist die Rolle, die Teukros in dem Drama zugeteilt ist, zu Ende gespielt, er kann wieder entlassen werden, denn an einer tatsächlichen Befragung und einem Bescheid der Theonoe ist für die Tragödie nichts gelegen. So schafft der Tragiker den Teukros sozusagen mit einer leichten Handbewegung Helenes von der Bühne: sie erklärt ihm, die Fahrt selbst werde ihm den Weg nach Kypros weisen; er solle das Land schleunigst verlassen, wenn er nicht dem ungastlichen Theoklymenos in die Hände fallen wolle (151 ff.). Man sieht, mit welcher Leichtigkeit Euripides das stets brauchbare Motiv der Mantik handhabt.

Der Chor sucht in der Unglücklichen einen Schein der Hoffnung lebendig zu halten und fordert sie auf, Theonoe um einen Spruch über das Schicksal ihres Gatten zu bitten. Helene befragt dann die Seherin nicht direkt, sondern durch Vermittlung der Frauen des Chores: nur so ist es möglich, den Chor von der Bühne zu entfernen und den schiffbrüchigen Menelaos unbemerkt ankommen zu lassen [1]. Helene kehrt mit ihrem Gefolge aus dem Palast zurück, und offenbart uns den Spruch der Seherin (530):

*φησὶ δ' ἐν φάει*
*πόσιν τὸν ἀμὸν ζῶντα φέγγος εἰσορᾶν,*
*πορθμοὺς δ' ἀλᾶσθαι μυρίους πεπλευκότα*
*ἐκεῖσε κἀκεῖσ' οὐδ' ἀγύμναστον πλάνοις*
*ἥξειν, ὅταν δὴ πημάτων λάβῃ τέλος.*
*ἓν δ' οὐκ ἔλεξεν, εἰ μολὼν σωθήσεται.*
*ἐγὼ δ' ἀπέστην τοῦτ' ἐρωτῆσαι σαφῶς,*
*ἡσθεῖσ' ἐπεί νιν εἶπέ μοι σεσωσμένον.*
*ἐγγὺς δέ νίν που τῆσδ' ἔφασκ' εἶναι χθονός,*
*ναυαγὸν ἐκπεσόντα σὺν παύροις φίλοις.*

Das erweckt in Helene neue, begründete Hoffnung, die sich auch sogleich erfüllen soll.

---

[1] Wieland aaO. 269.

Die Aufklärung über das Eidolon und damit die Lösung der Schwierigkeit, die sich der Anagnorisis zwischen Menelaos und Helene entgegenstellt, gibt dieses selbst kraft der ihm von Zeus verliehenen Stimme (608 ff.). Der Bote, der die Nachricht von der Himmelfahrt des Eidolon gebracht, benutzt unter Zustimmung des Chores (758 ff.) den Anlaß zu einer scharfen Polemik gegen die Seher (744 ff.); ähnlich findet sie sich in der „Iphigeneia in Aulis“ (520 ff.), so daß wir hierin wohl die persönliche Ansicht des Tragikers erkennen dürfen [1].

Eine neue Prophezeiung der Theonoe bringt in den Fluß der Handlung ein retardierendes Moment: die Seherin erscheint jetzt in wirkungsvoller Steigerung persönlich [2] und

---

[1] Hartung aaO. 331 und Radermacher Rhein. Mus. LIII 498 betonen die enge Beziehung dieser Stelle zur sizilischen Katastrophe und zu der aus ihr erwachsenen Stimmung in Athen, von der uns Thukydides VIII 1 berichtet: *Ὠργίζοντο δὲ καὶ τοῖς χρησμολόγοις τε καὶ τοῖς μάντεσι καὶ ὁπόσοι τι τότε αὐτοὺς θειάσαντες ἐπήλπισαν ὡς λήψονται Σικελίαν.* Darnach dürfen wir mit Radermacher annehmen, Euripides mache den Sehern für ihr unseliges Tun hier Vorwürfe als Herold der öffentlichen Meinung, nicht bloß als Philosoph. Oeri (aaO. 8 f.) leugnet die Beziehung dieser Verse auf die sizilische Katastrophe aus m. E. nicht stichhaltigen, wohl zu spitzfindigen Gründen. Der Bote legt die Nichtigkeit der Seherspüche sowohl des Kalchas als des Helenos dar (749 f.). Beide Seher haben verschwiegen, daß die unendlichen Opfer des Krieges für nichts und wieder nichts, für ein Eidolon, gebracht wurden. Das, meint Oeri, könne sich nicht auf die sizilische Expedition beziehen, da dort die Seher der Sikuler nicht zwecklose, sondern wirklich siegbringende Opfer verlangt hätten: ein Vorwurf des Tragikers sei nur bei den athenischen Sehern am Platze, passe aber nicht bei den sizilischen. Darauf ist zu erwidern: einmal ist die Identifizierung des Helenos mit den sizilischen Sehern keineswegs nötig, und auch dann, wenn sie wirklich zu vollziehen wäre, darf man vom athenischen Bürger Euripides kurz nach einer der furchtbarsten Katastrophen der athenischen Geschichte nicht verlangen, daß er unparteiisch und gerecht gegen die sizilischen Seher sei und anerkenne, sie hätten Sizilien nicht nutzlos zu Opfern geraten. In seiner Erbitterung gegen die athenischen Seher wirft der Tragiker die sizilischen mit den attischen zusammen; das ist menschlich sehr begreiflich. — Auch hier wird wieder ein Alogon bei den Sehersprüchen festgestellt, dieses Mal in direkt polemischer Absicht: Kalchas und Helenos, denen doch sonst Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bekannt ist, hätten wissen sollen, daß Helene bloß ein Trugbild war und hätten die Heere vom Streit abhalten sollen. Zur Rechtfertigung dieser auffallenden Erscheinung weiß der Bote nur die Antwort: *ὁ θεὸς οὐκ ἠβούλετο.*

[2] Man wird unwillkürlich an das persönliche Erscheinen Apollons in

verkündet, was ihr geistiges Auge gesehen. Ihre Worte werden um so eher geglaubt werden, als ihre erste Weissagung schon in Erfüllung gegangen ist. Wir haben hier wieder das uns wohl bekannte Motiv, das erhöhte Glaubwürdigkeit schafft, hier ist es insofern variiert, als die Verkündigung sich sonst auf tatsächlich Geschehenes, hier auf erst Zukünftiges, aber vom zweiten Spruch aus betrachtet allerdings auch schon Eingetroffenes bezieht. An dem heutigen Tage wird bei Zeus in der Götterversammlung um das Schicksal des Menelaos gestritten werden (877 ff.); Here will für Menelaos Rückkehr nach Hellas erwirken, Kypris sträubt sich dagegen. Da die Göttinnen sich so die Wage halten, steht es der Seherin frei, wie sie sich entscheiden will, ob sie die Anwesenheit des Schiffbrüchigen ihrem grausamen Bruder verraten und so die Heimfahrt unmöglich machen oder ob sie ihn durch Schweigen retten will.

Dieses retardierende Moment, das die Zuschauer eine Spanne Zeit bange macht, gibt dem Tragiker Gelegenheit, das Ethos der Helene und des Menelaos zu entwickeln und in ihrer Antithese darzutun, vor allem aber — echt euripideisch — einen richtigen Redeagon sich entspinnen zu lassen, an dem die Zuschauer ihre helle Freude haben mußten [1].

Bei der Ausführung der von Helene ersonnenen List erweist wieder das Divinationsmotiv seine Brauchbarkeit: von ihrem Bruder befragt, wo Menelaos weile, äußert Theonoe ihre Sympathie für Helene und Menelaos nicht durch bloßes Schweigen, sondern sie antwortet, er sei tot (1372 f.).

Diese Lüge [2], aus dem Mund der Seherin kommend, muß von Theoklymenos als untrügliche Wahrheit betrachtet werden und die falschen Worte Helenes bestätigen [3]. Demnach ist

den „Eumeniden“ erinnert; hier wie dort die Klimax: zuerst Bericht über eine Weissagung, dann Auftreten der prophezeienden Person selbst.

[1] Hartung aaO. 333 ff.

[2] Es wird hier also nicht die Existenz eines Seherspruches an sich erdichtet (das wäre das genaue Analogon zu dem fingierten Vorzeichen in der taurischen Iphigeneia), sondern der Spruch an sich existiert wirklich, ist aber falsch; aber hier wie dort ist es im Grunde dasselbe Motiv: Verwendung der Mantik mit Hilfe einer Lüge zur Intrigue.

[3] Klotz aaO.

die Rolle der Theonoe doch von einiger Bedeutung in dem dramatischen Aufbau[1].

Die Teukrosszene ist vollkommen freie Erfindung des Aischylos; Stesichoros, sein Vorgänger, hat jedenfalls nichts von einer Anwesenheit des Teukros in Ägypten gewußt, so wenig wie die übrige Tradition[2].

Die Einführung der Theonoe ist gleichfalls eigene Erfindung des Tragikers; allerdings hatte er gewisse Anhaltspunkte in den älteren Mythen[3]. Die Proteustochter Eidothea wird schon δ 365 als dem Menelaos freundlich gesinnt genannt: als Tochter des Proteus kommt ihr Weissagungsgabe zu. Lindskog[4] will die Figur der *Εἰδώ* (das ist der ursprüngliche Name der Theonoe, wie V. 11 hervorgehoben wird) einem nachhomerischen Gedicht, etwa dem stesichoreischen, zuschreiben; Steiger[5] lehnt diese Vermutung ab.

## § 27. Phoinissen

Der Prolog der Iokaste hat für uns Interesse insofern, als er die in der Vergangenheit des Labdakidenhauses wirksam gewesene Macht der Orakel zeigt; hier können wir den Unterschied sophokleischer und euripideischer Mythopoiie sehen.

---

[1] Lindskog aaO. 113 hält die Rolle der Theonoe für „vollständig überflüssig und für die dramatische Ökonomie unnötig, ja derselben eher hinderlich". Offenbar unterschätzt er die retardierenden Momente in ihrer Wirksamkeit für den künstlerischen Aufbau; allerdings gibt er dann 117 zu, Theonoes Rolle trage dazu bei, der Handlung Leben und Abwechslung zu geben, aber er will die Rolle doch im ganzen als verfehlt ansehen. Richtiger urteilt m. E. Steiger, Wie entstand die Helena des Euripides? Philol. LVII (1908) 223.

[2] von Premerstein aaO. 650 f. Die Fahrt des Teukros nach Kypros wird zwar im Auszug des Proklos aus den *Νόστοι* nicht erwähnt, aber sie wird doch wohl darin erzählt gewesen sein, wie Welcker, Die griechischen Tragödien 191 vermutet hat; aber von einem Aufenthalt des Teukros in Ägypten wissen die voreuripideischen Zeugnisse nichts, also auch nichts von einer Befragung der Seherin. Es ist demnach die Teukrosszene ebenso freie Erfindung wie die Aigeusszene.

[3] Vgl. darüber von Premerstein aaO. 649 ff.

[4] AaO. 113. [5] AaO. 223.

Der dem Laios einst erteilte Spruch des Loxias[1] zeigt die milde hypothetische Form wie bei Aischylos, nicht die harte und bedingungslose wie bei Sophokles (17 ff.):

*ὦ Θήβαισιν εὐίπποις ἄναξ,*
*μὴ σπεῖρε τέκνων ἄλοκα δαιμόνων βίᾳ·*
*εἰ γὰρ τεκνώσεις παῖδ', ἀποκτενεῖ σ' ὁ φὺς*
*καὶ πᾶς σὸς οἶκος βήσεται δι' αἵματος.*

Euripides hat aus Gründen der Konformität darauf verzichtet, das übliche, aber keineswegs ausschließlich gebräuchliche Versmaß des Hexameters[2] bei dem hier wörtlich wiedergegebenen Spruch einzuführen. — Das Orakel ist gegenüber der sophokleischen Fassung durch die Hereinziehung des *πᾶς οἶκος* des Oidipus erweitert, offenbar im Anschluß an die *Septem*. Dieser Zusatz durfte in einem Drama, das den Untergang der Oidipussöhne behandelt, nicht wegbleiben. In dem Ratschluß der Götter, der durch das Orakel zum Ausdruck kommt, muß Laios eine Strafe für den Frevel an Chrysippos erblicken[3].

Sophokles läßt bloß den Oidipus das Orakel über seine Abstammung befragen; Laios ist bei ihm nur ein nach Delphi ziehender *θεωρός* (Oidipus Tyrannos V. 114); allerdings wird von Kreon vorsichtig ein *ὡς ἔφασκεν* eingefügt. Euripides läßt den Laios das Orakel befragen wegen des Schicksals des ausgesetzten Sohnes; Oidipus selbst gelangt nach dieser Sagenversion überhaupt nicht nach Delphi, sondern erschlägt den Laios auf dem Hinweg und kehrt mit dem erbeuteten Wagen wieder um nach Korinth (45). Wenn Laios das Orakel um Bescheid angeht aus bangen Zweifeln, so ist das psychologisch sehr treffend; dagegen ist der Zug, Oidipus gar nicht

[1] Auf diese Phoinissenstelle geht die Darstellung der Befragung des Loxias durch Laios auf einem Sarkophagrelief (abgebildet bei Robert, Antike Sarkophagreliefs II Tafel 60 Nr. 183) zurück.

[2] Es war schon bei den Alten ein *ζήτημα*, ob die pythischen Sprüche alle in Hexametern abgefaßt gewesen seien; das sehen wir aus dem Scholion zu Aristophanes Wolken 144. Vgl. Buresch, Klaros, Untersuchungen zum Orakelwesen des späteren Altertums 76 ff.

[3] Das steht außer allem Zweifel, da nach der zweiten Hypothesis die Phoinissen als Schlußstück dem „Oinomaos“ und „Chrysippos“ folgten.

nach Delphi kommen und ihn seine quälende Ungewißheit nach der Untat schlechthin verlieren zu lassen, psychologisch sehr wenig wahrscheinlich[1]. Wie Oidipus nach Theben gelangt, erfahren wir nicht, ebensowenig, wie die Anagnorisis vor sich geht.

Das liegt alles zeitlich den Phoinissen voraus, bildet aber den notwendigen Hintergrund, ragt doch das furchtbare Geschick des Labdakidenhauses lebendig herein in den Gestalten der Iokaste und des Oidipus.

Einen Hauptanteil am Zustandekommen des Zuges der Sieben hat das dem Adrastos einst erteilte Orakel (409 ff.), dessen wir uns aus den „Hiketiden" erinnern.

Ganz sekundäre Bedeutung hat die Erwähnung des dem Kadmos einst gegebenen Spruches im Chorlied 638 ff.[2], das sicher dem Bestand der Sage entnommen und nicht vom Tragiker erfunden ist, wie schon die Kürze der Erzählung beweist.

Zum Kampf gerüstet, trifft Eteokles in Theben die letzten Anordnungen; er will noch Teiresias befragen lassen, und zwar durch Kreon (766 ff.); denn Eteokles selbst hat einmal die Kunst des Sehers geschmäht (879 ff.). Dadurch gibt der Tragiker geschickt die Begründung, warum in der folgenden Szene nicht der König, wie man erwarten sollte, sondern Kreon den Seher befragt. Kreon selbst, der Vater des als Sühnopfer geforderten Knaben, mußte den Bescheid unmittelbar aus dem Munde des Teiresias hören, nicht durch die Vermittlung etwa des Eteokles: denn sonst ging die Szene ihrer psychischen Wirkung zum großen Teil verlustig[3].

Teiresias kommt dann mit Manto, das greise Haupt mit goldenem Kranz geschmückt, der ihm von den Athenern, zum Dank für seine siegbringende Seherhilfe in ihrem Kampf mit Eumolpos vor wenigen Tagen verliehen worden ist[4]. Einmal

---

[1] Robert, Apophoreton 109.

[2] Vergleiche Hypothesis II und das Scholion zur Stelle, das den Spruch ausführlich wiedergibt. [3] Vgl. Radermacher aaO. 498.

[4] Das ist, wie man längst gesehen hat, deutlich Anknüpfung an den „Erechtheus" des Euripides, mit der Diskrepanz, daß nach der Phoinissenstelle Teiresias den Opfertod der Tochter des Erechtheus forderte, in dem

ist der Kranz ein gutes Vorzeichen; zum anderen verschafft sich Teiresias durch das Wohlgelingen seines Rates in Athen auch in Theben erhöhte Autorität für seine inhaltsschweren Worte — wieder das stereotype Mittel.

Der Greis verkündet jetzt (867 ff.):

*. . νοσεῖ γὰρ ἥδε γῆ πάλαι, Κρέον,*
*ἐξ οὗ 'τεκνώθη Λάϊος βίᾳ θεῶν*
*πόσιν τ' ἔφυσε μητρὶ μέλεον Οἰδίπουν· . . .*
*ἐγγὺς δὲ θάνατος αὐτόχειρ αὐτοῖς*[1]*, Κρέον·*
*πολλοὶ δὲ νεκροὶ περὶ νεκροῖς πεπτωκότες*
*Ἀργεῖα καὶ Καδμεῖα μείξαντες βέλη*
*πικροὺς γόους δώσουσι Θηβαίᾳ χθονί.*
*σύ τ' ὦ τάλαινα συγκατασκάπτει πόλι,*
*εἰ μὴ λόγοις τις τοῖς ἐμοῖσι πείσεται.*

Teiresias will nicht mehr weiter reden und wendet sich zum Gehen[2], denn:

891 *ἀλλ' οὐ γὰρ εἰπεῖν οὔτ' ἐμοὶ τόδ' ἀσφαλὲς*

---

„Erechtheus" ein Orakel des Loxias, vergleiche Lykurg, Rede gegen Leokrates § 99. Möglicherweise fällt aber diese Verschiedenheit dadurch weg, daß Teiresias nicht einen selbständigen Seherspruch als *μάντις* gab, sondern nur das Orakel des Loxias als *χρησμολόγος* auslegte. — Diese Reise des Teiresias nach Athen, zur Zeit als seine eigene Vaterstadt in höchster Bedrängnis schwebt, ist höchst merkwürdig, wie z. B. Kampfhenkel (*De Euripidis Phoenissis capita duo*, Diss. Berlin 1888, 21 f.) mit Recht betont; sie läßt sich wohl am leichtesten verstehen, wenn wir mit Spiro (*De Euripidis Phoenissis*, Diss. Berlin 1884, 6 Anm. 3) vermuten, sie sei vom Tragiker hereingezogen, um eine Anspielung auf den glorreichen Sieg Athens bei Kyzikos zu ermöglichen. Sicher ist, daß die Reise auch für die antiken Gelehrten etwas Auffallendes gehabt hat; das Scholion zu V. 854 hebt das hervor, wenn es sagt: *Τέσσαρσι γενεαῖς τοῦ Θηβαϊκοῦ πολέμου πρεσβύτερός ἐστιν Εὐμόλπου ὁ πρὸς Ἐρεχθέα πόλεμος.* G. Hermann (in der Praefatio seiner Ausgabe des Stücks 21) sagt: *Credam gavisum esse theatrum et aurea vatis corona et veteris Atheniensium victoriae commemoratione* und denkt also nicht an eine aktuelle Anspielung, sondern bloß an den mythischen Sieg. Nach Hermann (aaO.) will Euripides mit der Erwähnung des athenischen Aufenthaltes des Teiresias vielleicht begründen, warum der Seher erst jetzt um seinen Rat angegangen wird.

[1] sc. *παισὶν Οἰδίπου.*

[2] Das ist derselbe Zug wie in der sophokleischen „Antigone".

*πικρόν τε τοῖσι τὴν τύχην κεκτημένοις*
*πόλει παρασχεῖν φάρμακον σωτηρίας.*

Von Kreon genötigt, offenbart er seinen Spruch (913):

*σφάξαι Μενοικῆ τόνδε δεῖ σ' ὑπὲρ πάτρας*
*σὸν παῖδ', ἐπειδὴ τὴν τύχην αὐτὸς καλεῖς,*

und dann verkündigt er auch, warum dieses gräßliche Opfer zu vollziehen sei: es müsse Ares, der wegen der Tötung seines Drachen durch Kadmos immer noch grolle, versöhnt werden (930 ff.).

Kreon gerät in äußerste Bestürzung und weigert sich, seinen Sohn dem Wohle Thebens aufzuopfern, er will ihn vielmehr schleunigst aus dem Lande schicken und so in Sicherheit bringen. Doch der Jüngling enthüllt dem Chor sofort seinen heldenmütigen Entschluß, mit dem Preise seines Lebens das Heil der Vaterstadt zu erkaufen und bringt ihn ohne Wissen seines Vaters zur Ausführung.

Ein solches heroisches Aufopfern eines jungen Lebens für die Sache anderer verfehlt naturgemäß nie seine seelische Wirkung auf die Zuschauer[1]; darum hat Euripides, der stets auf Erreichung psychischer Effekte hinzielt, wiederholt solche Szenen geschaffen[2]. Die Motivierung konnte in der Regel

[1] Die Hypothesis II bemerkt richtig: *Περιπαθεῖς ἄγαν αἱ Φοίνισσαι τῇ τραγῳδίᾳ· ἀπώλετο γὰρ ὁ Κρέοντος υἱὸς ἀπὸ τοῦ τείχους ὑπὲρ τῆς πόλεως ἀποθανών.*

[2] Siehe Fr. Schöll, Über zwei sich entsprechende Trilogien des Euripides, Sitzungsber. d. Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Stiftung Heinrich Lanz, Philosophisch-historische Klasse 1910, Abhandlung 15 S. 25 ff. Der Tragiker hat es aber in allen diesen Fällen vermieden, den Tod als durch äußere Autorität erzwungen darzustellen; das Opfer wird stets aus eigenstem Entschluß gebracht. Die sich opfernde Person erkennt dadurch mit vollem Bewußtsein die weise Autorität des Spruches an und tritt ihr direkt gegenüber, ohne Dazwischenschaltung einer dritten, mit äußerer Gewalt ausgestatteten Instanz. Im vorliegenden Fall hat der Dichter dieses Verhältnis so stark betont, daß er die Tat im strikten Widerspruch gegen die äußere Macht ausführen läßt. Nur in der aulischen Iphigeneia hat Euripides bis zu einem gewissen Punkt des Dramas, aber auch nur bis zu einem wohlbedachten festen Punkt, Zwang anwenden lassen, in der Herbeirufung des Mädchens unter falschem Vorwand; aber die Durchführung des Zwangs und des Motivs der Ahnungslosigkeit des Mädchens hat der Tra-

kaum anders erfolgen als durch irgendeinen auf göttliche Eingebung zurückgehenden Spruch[1], denn im allgemeinen vermochte ja nur ein solcher im voraus zu sagen, ob eine Opferung Segen stifte.

Der Tod des Jünglings gibt zugleich dem Zuschauer gute Hoffnung auf den Sieg Thebens.

Ein weiterer Spruch des Teiresias, den wir in referierender Form durch Kreon hören (1590 ff.), greift ein in das Geschick des Oidipus: solange der Schuldbefleckte in Theben weilt, kann die Stadt sich nicht des Wohlseins erfreuen; Oidipus soll sich also aus dem Land entfernen. Der königliche Greis muß so noch in seinen letzten Erdentagen zum Wanderstab greifen und das Vaterland verlassen, ein Bild unsäglichen Jammers, doppelt fürchterlich nach all dem, was bisher schon über ihn ergangen ist. Euripides hat hier das Mitleid noch einmal recht stark erregen[2], zugleich aber auch den selbst vom härtesten Unglück nicht ganz niedergebeugten Sinn des Königs charakterisieren wollen.

Ein düsteres, zu Tränen rührendes Bild: der greise, blinde Mann und seine aller Jugendfreude entsagende Tochter Antigone; ganz im Hintergrund ein leuchtender Hoffnungsstrahl: Oidipus erkennt, daß sich jetzt ein Spruch des Loxias[3] er-

---

giker mit feinem Gefühl unterlassen. Man vergleiche z. B., wie peinlich der Todesgang des völlig in Unkenntnis gelassenen Opfers in der Erzählung der Genesis (Kap. 22) von der beabsichtigten Opferung des jungen Isaak durch Jakob berührt. — Firnhaber aaO. 63 Anm. 70 meint, die Opferungsszenen fänden sich in solchen euripideischen Dramen, die zur Zeit des peloponnesischen Krieges aufgeführt seien, und nimmt als Tendenz des Tragikers den ihm von Lykurgos (Rede gegen Leokrates § 100) beigelegten Gedanken an: *Ἡγούμενος κάλλιστον ἂν γενέσθαι τοῖς πολίταις παράδειγμα τὰς ἐκείνων πράξεις, πρὸς ἃς ἀποβλέποντας καὶ θεωροῦντας συνεθίζεσθαι ταῖς ψυχαῖς τὸ τὴν πατρίδα φιλεῖν.*

[1] Der Tod der Euadne in den „Hiketiden" ist allerdings nicht durch irgendwelche Mantik motiviert; aber er bezweckt auch nicht die Erwirkung eines Vorteils für einen Dritten, ist folglich kein Opfertod, sondern reiner Selbstmord, wenn auch ins Heroische gesteigert.

[2] Man erinnert sich des Urteils über Euripides bei Quintilian X 1 § 68.

[3] Der Spruch ist dem Oidipus, wie Robert aaO. 108 hervorhebt, nicht wie bei Sophokles bei seiner ersten, ja nur beabsichtigten, aber nicht zustande gekommenen Befragung des delphischen Orakels erteilt worden,

füllen soll, er, der Irrende, werde in Athen sein Leben enden, im heiligen Bezirk des Kolonos (1705 ff.)[1]. Den Götterspruch kann Oidipus nicht allein erfüllen; dazu bedarf er eines Führers, und so nimmt er die Begleitung Antigones an. Zuvor, als er noch nicht an den Spruch des Loxias dachte, hat er diesen Liebesdienst abgelehnt. Der Tragiker hat ein neues Motiv nötig, um den Widerstand des Oidipus zu brechen: das auf Athen hinweisende Orakel[2].

Die Opferung des Menoikeus ist von Euripides wohl frei erfunden[3], und damit natürlich auch die Teiresiasszene[4]. Der Orakelspruch, der auf Kolonos hinweist, ist als Neuerung von Euripides ins Drama eingeführt, in Anknüpfung an den Kult des Oidipus am Kolonos Hippios, und dann von Sophokles[5] verändert, vor allem auch wesentlich erweitert worden.

## § 28. Orestes

Wir erfahren, daß Elektra ihren Bruder zur Ermordung der Mutter durch Erzählung von Träumen, in denen ihr Agamemnon erschien, angetrieben hat (618). Nähere Angaben über die Träume erhalten wir nicht, was auch begreiflich ist,

---

sondern bei irgendeiner anderen Gelegenheit; persönliche Anwesenheit in Delphi war dabei nicht erforderlich, wie das Beispiel im „Oidipus Tyrannos" beweist, wo Kreon als Vertreter des Oidipus zur Pythia geht. Oidipus hat den Spruch aus dem Gedächtnis verloren nnd erinnert sich erst jetzt wieder an ihn, als er in Erfüllung gehen soll: derselbe Zug wie am Schlusse der „Trachinierinnen" und wie im „Kyklops" und in den aristophanischen „Wespen".

[1] Diese Verse sind entschieden echt, schon wegen der gut euripideischen Tendenz, stets den Ruhm Athens zu mehren und an Lokalkulte und an Lokaltraditionen sich anzuschließen. Darüber urteilt m. E. treffend Lindskog aaO. 150 ff. und von Wilamowitz, Drei Schlußszenen griechischer Dramen, Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1903, 592.

[2] von Wilamowitz aaO. Siehe auch Schöll aaO. 26 Anm. 48.

[3] von Wilamowitz *De Euripidis Heraclidis commentatiuncula* 10.

[4] Bildliche Darstellung der Teiresiasszene zeigt eine megarische Schale (*Catalogue of the greek and etruscan vases in the British Museum* IV Nr. G 104, abgebildet Tafel 16), und Huddilston-Hense aaO. Abb. 27.

[5] Kampfhenkel aaO. tritt aus sehr beachtenswerten Gründen für die Priorität des euripideischen Dramas ein.

da sie vor der Handlung des Stückes liegen. Wir dürfen in dieser kurzen Erwähnung wohl eine Reminiszenz an den Traum Klytaimestras erblicken; der Trauminhalt muß aber, da nicht Klytaimestra, sondern Elektra träumt, anders werden. Agamemnon scheint im Traum seine Tochter zur Rache aufgefordert zu haben, eine ungemein häufige Form der antiken Träume, als deren ältestes Beispiel das Erscheinen des Patroklos bei Achilleus und seine Bitte um Bestattung anzusehen ist.

## § 29. Iphigeneia in Aulis

Die Griechenflotte, zur Ausfahrt nach Kleinasien bereit, liegt in Aulis wegen Windstille fest. Agamemnon erzählt (89 ff.):

*Κάλχας δ' ὁ μάντις ἀπορίᾳ κεχρημένοις*
*ἀνεῖλεν Ἰφιγένειαν ἣν ἔσπειρ' ἐγὼ*
*Ἀρτέμιδι θῦσαι τῇ τόδ' οἰκούσῃ πέδον,*
*καὶ πλοῦν τ' ἔσεσθαι καὶ κατασφαγὰς Φρυγῶν.*

Warum Artemis das Opfer begehrt, erfahren wir im Drama nicht. Darin liegt bewußte Absicht des Tragikers[1]: die ganze Handlung soll von der bloßen Willkür des Kalchas abhängig gemacht werden, um ein auf Priestertrug gegründetes Intriguenstück zu schaffen.

Nur Menelaos, Agamemnon und Odysseus kennen diesen Spruch. Dieser Wahrspruch des Sehers, der vor dem Beginn der Handlung liegt und dem Zuschauer nur erzählt wird, ist die Triebfeder, der Träger des ganzen Dramas; auf ihn gehen in letzter Instanz alle Vorgänge der Tragödie zurück: die Anzettelung der Intrigue, der sich ein retardierendes Moment in der — vereitelten — Absendung des zweiten Briefes entgegenstellt; der Wortagon zwischen den beiden Atreiden mit dem Verzicht des Menelaos auf das Opfer des Mädchens; das Beharren Agamemnons bei seinem Entschluß, veranlaßt durch

---

[1] Das hat schon Welcker, Aeschylische Trilogie 415 gesehen; vgl. auch von Wilamowitz, Hermes XVIII 253.

die Erwägung, daß der Spruch des Kalchas[1] dem Heere auf keinen Fall verborgen bleiben kann und daß seine Nichtbefolgung die Krieger zu Gewalttaten hinreißen wird. Die auf das Auge des Zuschauers besonders stark wirkenden Partien, das Eintreffen Klytaimestras mit Iphigeneia, ist objektiv Folge des Sehersspruches; äußerlich, für alle nicht Eingeweihten, ist der Bescheid des Kalchas durch einen fiktiven Grund ersetzt.

Dazwischen herein klingt ein anderes, aus der Mantik genommenes Motiv: der Chor gedenkt, an das Auftreten des Achilleus anknüpfend, der Vermählungsfeier des Peleus und der Thetis; die Kentauren fanden sich dazu ein und verkündeten die Zukunft, wie sie ihnen Cheiron enthüllt hatte: der Sproß des jungen Paares wird die Myrmidonen ins Reich des Priamos führen, um es zu zerstören; er wird gewappnet sein mit goldener, von Hephaistos gefertigter Rüstung (1067 ff.). Das ist, wie es Euripides liebt, Vervollständigung des Mythos ins Zukünftige hinaus, freilich nur in ganz unwesentlichen Zügen, besonders bei der Erwähnung der goldenen Rüstung deutlich die Beziehung zum Epos zeigend[2].

Der wahre Grund der Herberufung Iphigeneias ist enthüllt, in langer Rhesis (1146 ff.) sucht Klytaimestra, in rührenden Ausführungen Iphigeneia den Entschluß Agamemnons

---

[1] Die beiden Atreiden lassen scharfe Worte über Seher fallen (520 f.): *ΑΓΑ. Τὸ μαντικὸν πᾶν σπέρμα φιλότιμον κακόν.* | *ΜΕ. κοὐδὲν ἀρεστὸν οὐδὲ χρήσιμον παρόν.* Ebenso Achilleus 956 ff.: *Τίς δὲ μάντις ἐστ᾽ ἀνήρ,* | *ὃς ὀλίγ᾽ ἀληθῆ, πολλὰ δὲ ψευδῆ λέγει* | *τυχών· ὅταν δὲ μὴ τύχῃ, διοίχεται* — Gedanken, die wir ähnlich schon des öfteren bei dem Tragiker gefunden haben.

[2] Statt der Kentauren wird dem Apollon selbst das weissagende Lied beigelegt bei Claudian in der Praefatio (17 ff.) zum *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti.* Der Grund wird wohl darin liegen, daß eine spätere Zeit, die die Halbmenschen nur als Gestalten von typischer Wildheit und Unkultur kannte, Sehergabe wie musische Kunst mit dem Wesen der Kentauren unvereinbar fand. Auch das ist wieder ein Beispiel der nivellierenden Tendenz, die das Individuelle und Eigenartige beseitigt und die überragende Gestalt Apollons in allen Dingen, wo es sich um Weissagung handelt, an Stelle anderer Personen einsetzt. Siehe oben S. 72 Anm. 4. Allerdings hatte schon Aischylos, wie wir aus Platon (Staat 383 b = TGF 350) sehen, den Apollon selbst bei der Hochzeit der Thetis Prophezeiungen aussprechen lassen.

umzustoßen. Der Fürst erinnert an den Spruch des Kalchas und an die weittragenden Folgen, die seine Nichterfüllung nach sich ziehen wird, und stellt seiner Tochter den reichen Segen — ein vaticinium ex eventu nach den Perserkriegen — ihres Opfertodes vor Augen. Damit sucht der euripideische Agamemnon aus dem überaus peinlichen, roh erzwungenen Opfer[1] ein freiwilliges, aus eigener, voller Erkenntnis des entsprießenden Segens kommendes zu machen, das Mädchen soll sich zur Heroine erheben.

In der Tat schwingt sich die Jungfrau, durch das Vorbild des heldenhaften Achilleus getrieben, zu dieser Höhe auf und läßt sich zum Opferaltar führen, noch an dieser Stätte betonend, was allein sie bewegt, den Tod zu erleiden: das *θέσφατον* (1556).

Durch die Opferung der Hindin an Stelle der durch ein Mirakel entrückten Iphigeneia (1582 ff.) ist die Bedingung erfüllt — so erklärt Kalchas (1590 ff.) —, an die Artemis die Verleihung günstiger Fahrt geknüpft hat; an eben diesem Tage noch müssen die Hellenenschiffe das ägäische Meer durchkreuzen[2].

Ich glaube, die hervorragende Bedeutung, die dem Motiv des Seherspruches in diesem Drama zukommt, ist einleuchtend. Was Euripides in den Herakleiden und den Phoinissen nur als einen Teil des Dramas gestaltet hatte, hat er hier zu einer vollen Tragödie ausgebaut[3] und, offenbar um die sich ergebende Handlung nicht allzu einfach werden zu lassen, im Anschluß an das Epos eine Intrigue eingeflochten.

Das Motiv des Seherspruches gehört schon den Kyprien[4] an, ebenso die präzise Form des Spruches — Opferung der Iphigeneia[5] — desgleichen die durch den Seherspruch mittelbar veranlaßte Intrigue[6]. Die Weissagung des Cheiron über Achilleus wird schwerlich Erfindung des Tragikers sein; die Art, wie sie eingeführt wird, läßt das vermuten; auch sie

[1] Man vergleiche das bei den Phoinissen Ausgeführte.

[2] Diese Partie wird mit Grund als Interpolation betrachtet.

[3] Vgl. von Wilamowitz, Herakles[1] 355 Anm. 29. [4] EGF 19.

[5] *Κάλχαντος . . Ἰφιγένειαν κελεύσαντος θύειν τῇ Ἀρτέμιδι.*

[6] *Ὡς ἐπὶ γάμον αὐτὴν Ἀχιλλεῖ μεταπεμψάμενοι.*

wird vermutlich aus den Kyprien stammen, die ja von der Hochzeit des Peleus und der Thetis zu erzählen wußten. Wenn Horaz Epoden XIII 11 denselben Sagenzug bringt, darf man ihn vielleicht auf eine in irgendeinem griechischen Gedicht behandelte bekannte Sage zurückführen, nach Kießling-Heinze (zur Stelle) etwa auf die *Χείρωνος ὑποθῆκαι*, schwerlich auf die Euripidesstelle direkt.

## § 30. Bakchen

Teiresias, der alte blinde Mann, schließt sich dem dionysischen Treiben an, weil er kraft seiner Sehergabe weiß, daß der neue Gott Dionysos der echte Zeussohn ist und daß die Schwestern der Semele (26 ff.) und Pentheus (45) mit Unrecht an seiner göttlichen Abstammung zweifeln. Durch seine divinatorische Begabung ist Teiresias auch dazu berufen, dem ungläubigen Pentheus — und mit ihm dem Zuschauer — die Geburtsgeschichte (273 ff.) zu enthüllen und die Macht des Dionysos zu preisen, indem er den König zugleich zur Anerkennung des Gottes auffordert. Wenn ein so erfahrener Mann wie Teiresias sich dem orgiastischen Treiben des neuen Gottes zuwendet, eben infolge seiner höheren durch die Mantik gewonnenen Einsicht [1], so sollte das dem jungen Pentheus zu denken geben und ihn zur Nachfolge veranlassen.

Euripides benutzt das Motiv der Mantik hier, wie es scheint, wesentlich um uns Aufschluß über Abstammung und Art des Dionysos zu geben, sodann um das Ethos des Pentheus in möglichst scharfes Licht zu rücken und seinen Sinn zu kennzeichnen. Für den Aufbau des Dramas selbst ist das Motiv ohne Bedeutung.

Ob die Einführung des Teiresias in diesem mythischen Zusammenhang Erfindung des Euripides ist, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden, doch ist es a priori wohl anzunehmen [2].

---

[1] Ich kann daher Lindskog (aaO. 22) nicht beistimmen, wenn er von der Divinationsbegabung des Teiresias völlig abstrahiert und den Greis bloß als Typus „der altmodischen Frömmigkeit“ ansehen will.

[2] So auch Lindskog aaO. 22.

## § 31. Kyklops

Am Schluß dieses Satyrspiels gibt sich *Οὖτις* als Odysseus dem geblendeten Polyphem zu erkennen. Da gedenkt der Kyklop eines alten Spruchs (696 ff.):

*Αἰαῖ· παλαιὸς χρησμὸς ἐκπεραίνεται.*
*τυφλὴν γὰρ ὄψιν ἐκ σέθεν σχήσειν μ' ἔφη*
*Τροίας ἀφορμηθέντος. ἀλλὰ καὶ σέ τοι*
*δίκας ὑφέξειν ἀντὶ τῶνδ' ἐθέσπισε,*
*πολὺν θαλάσσῃ χρόνον ἐναιωρούμενον.*

Das Weissagungsmotiv ist ohne jeden Einfluß auf den Gang des Dramas, schon weil es erst in der Exodos verwendet wird. Der Grund zur Einführung der Prophezeiung ist für Euripides unverkennbar das Bestreben, das Kyklopenabenteuer vollständig darzustellen und keinen wesentlichen Zug wegzulassen. Der Dichter geht, wie in der Gestaltung des ganzen Stoffes, so auch hier auf das homerische Epos zurück, aber ohne sklavische Abhängigkeit: Homer (ι 509) nennt als Verkündiger der Prophezeiung den Thelemos, Euripides hat auf Angabe eines Namens verzichtet [1]. Die Prophezeiung hat im Satyrdrama eine Erweiterung insoweit erfahren, als hier das homerische Gebet des Kyklopen an Poseidon um Rache gleichfalls in die Gestalt einer Verkündigung gebracht ist, eine wohl erst von Euripides erfundene Variante. Als Grund läßt sich einmal der bloße Variationstrieb geltend machen; sodann wirkt eine Prophezeiung, deren einer Teil soeben in Erfüllung gegangen ist und deren Rest darum die größte Glaubwürdigkeit verdient — die typische Technik —, weit bestimmter als ein bloßes Gebet, dessen Erfüllung zweifelhaft sein kann.

## § 32. Rhesos

Die troischen Seher haben, so erzählt Hektor (65 ff.), abgeraten, noch in der Nacht den Sturmangriff aufs Griechen-

[1] Man könnte entweder an einen Seher, etwa eben den Thelemos, oder aber an Poseidon, den Vater des Polyphem, denken.

lager zu machen; dieser Weisung hat sich Hektor gefügt. Damit motiviert der Dichter die Ruhe, die er braucht, um das Drama in der ihm vorschwebenden Gestalt überhaupt sich abspielen lassen zu können: nur so — denn die Troer waren am gestrigen Tag siegreich — kann die Aussendung Dolons und sein Tod, daran anschließend der Überfall des Rhesos durch Odysseus und Diomedes erfolgen. Das Motiv ist ähnlich schon in den „Sieben" verwendet und bedarf, da offenbar häufig angewandt, im Rhesos nur einer kurzen Erwähnung, um sofort vom Zuschauer verstanden und in seinen Folgen gewürdigt zu werden: demnach werden wir bei der Frage nach seinem Ursprung kaum mit Unrecht den Dichter selbst als den Erfinder bezeichnen; im *K* der Ilias, der Vorlage für das Drama, findet es sich wenigstens nicht.

Der Unfall des Thrakerheeres wird Hektor gemeldet (728 ff.): das Heer des Rhesos liegt im Schlummer, sein Wagenlenker findet aus innerer Unruhe keinen Schlaf. Beim Füttern der Pferde sieht er zwei Männer durch das Lager schleichen, die sich bei seinem Anblick sofort niederducken und im Dunkel verschwinden. Der Wagenlenker sucht seine Lagerstätte auf und schläft ein. Im Traum (780 ff.) erblickt er sich bei Rhesos stehend; seine Pferde werden von zwei Wölfen, die ihnen auf den Rücken springen, angefallen und durch Schläge mit den Schweifen vorwärts getrieben. Das Gespann stürmt schnaubend und die Mähne sträubend dahin; der Wagenlenker will seinen Pferden beistehen und ihre Feinde wegscheuchen. Da wacht er auf: rings um sich hört er ein Röcheln von Sterbenden, ihn selbst trifft ein warmer Blutstrahl aus dem Körper seines Herrn. Beim Versuch, sich zur Wehr zu setzen, wird er von einem Mann verwundet; die beiden — offenbar die gleichen, die er zuvor hat durchs Lager schleichen sehen — jagen mit den Rossen davon.

Die dramaturgische Wirkung des Traums ist gering, gespannte Erwartung des Zuschauers und ein Gefühl der Bangigkeit kann nur entstehen innerhalb der wenigen Augenblicke, die zwischen der Erzählung des Traums und dem Bericht über das nachfolgende Unglück liegen. Ähnliche Fälle haben

wir bei den Vorzeichen in der euripideischen „Elektra“ und im „Ion“ kennen gelernt.

Traum und Erfüllung des Traums sind hier außerordentlich nahe aneinander gerückt — man ziehe z. B. die „Perser“, die sophokleische „Elektra“, „Iphigeneia bei den Tauriern“ zum Vergleich heran —, so daß der Traum selbst durchaus keinen Einfluß auf den Gang des Dramas gewinnen kann.

Der Gestaltung des Traumes müssen wir Bewunderung zollen; ich weiß hinsichtlich seiner psychologischen Feinheit und zugleich seiner packenden Schönheit nur noch einen einzigen ähnlichen aus der Tragödie zu nennen, den der taurischen Iphigeneia.

Der treue Diener sieht im Schlaf die ihm anvertrauten Pferde, die er soeben noch gefüttert hat, er selbst steht auf dem Wagen. Das ist einfaches Wiederauftauchen von Sinneseindrücken. Die beiden dunkeln Gestalten, die der Wagenlenker vor einer Weile im Lager sich hat niederkauern sehen, verwandeln sich in Wölfe. Das ist ein Moment, in welchem die allegorischen Traumgestalten wiederzukehren scheinen, aber auch nur *scheinen*. Denn die unheimlichen beiden Männer, die er für Diebe hielt und die gebückt, gewiß auf allen Vieren, daherkrochen, können sich, wie man einsieht, im Gehirn eines Schlafenden, bei dem alle Hemmungsvorstellungen ausgeschaltet sind und in dem die Phantasie freies Spiel hat, gar leicht in Tiere verwandeln. Die psychologische Begründung dieses Zugs im Traum erscheint sonach vortrefflich. Davon ist scharf zu scheiden die Frage, was den Dichter zu dieser Verwandlung von Menschen in Wölfe veranlaßt hat. Da sind ohne Zweifel seine eigenen Verse entscheidend gewesen (208 ff.):

*Λύκειον ἀμφὶ νῶτον ἅψομαι δορὰν*
*καὶ χάσμα θηρὸς ἀμφ' ἐμῷ θήσω κάρᾳ,*
*βάσιν τε χερσὶν προσθίαν καθαρμόσας*
*καὶ κῶλα κώλοις, τετράπουν μιμήσομαι*
*λύκου κέλευθον πολεμίοις δυσεύρετον.*

Aber für die psychologische Motivierung des Traumes kommen diese Verse nicht in Betracht, da sie sich auf Dolon

beziehen und da von ihm und seiner Verkleidung als Wolf der Wagenlenker des Rhesos gewiß keine Kenntnis hatte.

Der Gedanke, einen Traum im Drama zu verwenden, kam dem Dichter offenbar aus *K* 496[1]: *Κακὸν γὰρ ὄναρ κεφαλῆφιν ἐπέστη*. Während die träumenden Personen sonst meist Frauen sind (abgesehen etwa von den kurzen Andeutungen von Träumen des Eteokles in den „Sieben"), ist es hier ein Mann. Schwerlich aber wird sich diese Singularität als ein Argument dafür verwenden lassen, daß der „Rhesos" nicht das Werk des Euripides ist, weil eben das Drama so völlig im Bann des homerischen Epos steht, in dem der Traum bei Männern nichts Auffallendes ist.

Wenn der Traum erst gegen Schluß des Dramas verwendet wird, so ist das gleichfalls eine Abweichung von der herkömmlichen dramaturgischen Praxis, die ihn in der Regel schon im ersten Teil des Dramas verwendet. Aber diese auffallende Erscheinung erklärt sich sehr leicht aus dem Bau des Stückes.

---

[1] Morstadt, Beitrag zur Kritik der dem Euripides zugeschriebenen Tragödie „Rhesos" (Heidelberg 1827) 45.

---

## Viertes Kapitel

## Seneca

### § 33. Troades

Was Euripides episch hatte berichten lassen, das stellt Seneca auf die Bühne selbst: die Befragung des Kalchas[1]. Pyrrhus dringt bei Agamemnon darauf, Polyxene am Grabhügel Achills zu opfern; Agamemnon widerstrebt, beide streiten in heftigem Agon, bis endlich Agamemnon den Bescheid des Kalchas, der mit den beiden auf die Bühne gekommen ist, anruft. Der Seher verkündet als Götterwillen (360 ff.):

Dant fata Danais quo solent pretio viam:
mactanda virgo est Thessali busto ducis;
. . . non tamen nostras tenet
haec una puppes causa: nobilior tuo,
Polyxene, cruore debetur cruor.
quem fata quaerunt, turre de summa cadat
Priami nepos Hectoreus et letum oppetat.
tum mille velis impleat classis freta.

Die Entscheidung des Kalchas fällt somit zugunsten von Pyrrhus aus. Auch über die Art, wie der Opfertod Polyxenes sich vollziehen soll, gibt er die Bestimmung: die Jungfrau

[1] Eine noch höhere Stufe der Steigerung beim Motiv der Mantik zeigt auch der „Oedipus“ des Seneca: Vornahme einer Zeichenschau auf der Bühne selbst.

soll mit dem Schmuck einer griechischen Braut gekleidet dem toten Achilleus vermählt werden [1].

Damit diese Weissagung als richtig erkannt werde, gedenkt Kalchas in den Worten *quo solent pretio viam* (360) ganz andeutungsweise der von ihm geforderten und nicht erfolglos vollzogenen Opferung Iphigeneias [2], das uns sattsam bekannte Motiv zur Erhöhung der Glaubwürdigkeit.

Als zweites Opfer soll der kleine Astyanax fallen: er soll vom höchsten Turm Ilions herabgestürzt werden.

Eigentümlich ist an diesem Seherspruchmotiv, daß es, zur Entscheidung eines Streites dienend [3], nicht von vornherein eine treibende Kraft besitzt, sondern, was die Opferung Polyxenes betrifft, nur die bereits gestellte Forderung des Pyrrhus bestätigt und ihr zum Sieg verhilft. Bezüglich des Astyanax bringt der Spruch allerdings etwas ganz Neues [4].

[1] Dieser Zug ist von Seneca aus der aulischen Iphigeneia des Euripides entlehnt. Natürlich muß sich in dem römischen Drama, dem mehr episodenhaften Charakter entsprechend, die Anzettelung und Auflösung der Intrigue in wesentlich kürzeren und einfacheren Etappen vollziehen. Aus Polyxene, der Heldin der euripideischen „Hekabe“, wird bei Seneca eine stumme Figur; damit ist jede Möglichkeit, wie bei Euripides durch das Wort eine Entwicklung im Charakter des Mädchens zum Ausdruck zu bringen, a limine abgeschnitten.

[2] Daran hat vorhin schon Agamemnon den Seher lobend erinnert: *Tu qui Pelasgae vincla solvisti rati morasque bellis* (353 f.).

[3] Liedloff, Die Nachbildung griechischer und römischer Muster in Senecas Troades und Agamemnon, Progr. der Fürsten- und Landesschule zu Grimma 1902, 7 denkt hier an den Einfluß der Szene zwischen Agamemnon und Teukros im sophokleischen „Aias“; Liedloff hält es im Gegensatz zu Welcker, Die griechischen Tragödien 181 ff.; Leo *Observationes criticae* 172; Werner *De L. Annaei Senecae Hercule Troadibus Phoenissis quaestiones*, Diss. Leipzig 1888, 24 und Lindskog aaO. II 66 Anm. 1 für unwahrscheinlich, daß in der sophokleischen „Polyxene“ eine solche Streitszene vorgenommen sei, ebenso schon vor ihm Pais *Quibus exemplaribus Seneca in fabula, quam Troades inscripsit, usus sit, Rivista di filologia* XVI 225.

[4] Liedloff aaO. 7 weist auf die von Servius Dan. zu Aeneis III 321 und III 489 erzählten Sagen von Polyxene und Astyanax hin; nur die Astyanaxsage zeigt Bezugnahme auf Kalchas. Wir haben also hier eine „etwas gewaltsame“ Vereinigung zweier Fabeln vor uns. Interessant ist besonders die Begründung, die im servianischen Bericht (zu Aeneis III 489) Kalchas der Forderung des Todes des Astyanax gibt: *Eo quod si adole-*

Noch ehe der Spruch des Kalchas im Drama seine Wirkung auszuüben beginnt, tritt ein neues, uns wohlbekanntes Motiv hinzu: Andromache eilt mit Zeichen höchster Bestürzung zum Chor der kriegsgefangenen Troerinnen. Sie ahnt neues Unheil (427 ff.). In der verflossenen Nacht, als sich endlich gegen Morgen [1] Schlaf auf ihre Augen senkte, da sah sie plötzlich Hektor vor ihren Augen, nicht in strahlender Kriegsrüstung, sondern müde und in der Haltung eines Trauernden (452 ff.):

„dispelle somnos“ inquit „et natum eripe,
o fida coniunx: lateat, haec una est salus.
omitte fletus — Troia quod cecidit gemis?
utinam iaceret tota. festina, amove
quocumque nostrae parvulam stirpem domus“.

Da wacht Andromache auf und sucht mit erschreckten Augen ihren Gatten, der sich, wie es ihr scheint, aus ihren Armen losgerissen hat. Sofort überlegt Andromache, auf welche Weise sie dem Traumbefehl nachkommen kann: der Knabe wird im Grabhügel Hektors verborgen.

Schon erfüllt sich auch die Ahnung der Unglücklichen: dem Spruch des Kalchas folgend [2], kommt Odysseus und will

---

*visset f o r t i o r p a t r e futurus, vindicaturus esset eius interitum.* Wir erkennen darin einen uralten Sagenzug wieder, der uns im Drama nur im „Prometheus“ begegnet ist: der Sohn wird stärker als der Vater. Es zeigt sich auch damit die Vortrefflichkeit des Berichtes bei Servius, und seine von Liedloff aaO. 7 behauptete Unabhängigkeit gegenüber Seneca gewinnt eine neue Stütze; denn Seneca hat diesen Zug nicht.

[1] *Partes fere nox alma transierat duas* (438). Das ist ein sehr feiner und psychologisch vollkommen richtiger Zug: der Traum pflegt sich erst im letzten Teil des Schlafes gegen das Erwachen hin einzustellen. Diese Tatsache hat schon der Dichter von *B* 41 beobachtet. Vgl. Binz, Über den Traum (Bonn 1878) 30 ff. Seneca hat diesen Zug, der auch das Bestreben verrät, die Leiden und quälenden Sorgen des unglücklichen Weibes recht deutlich zum Ausdruck zu bringen, indem sie erst spät in der Nacht Schlaf findet und so natürlich erst gegen Morgen träumt, von seinem Vorbild Vergil (siehe darüber unten) entlehnt.

[2] Aber auch ohne die Weisung des Kalchas würden die Hellenen den Tod des Astyanax, des künftigen Rächers, fordern (534 ff.). Nur auf den durch Odysseus veranlaßten Beschluß der Griechen, nicht auf einen Bescheid des Kalchas, führt Euripides (Troades 721) die Tötung zurück. Seneca weicht also in diesem Punkt von Euripides, einer seiner Vorlagen,

Astyanax holen. Odysseus greift nach seiner gewohnten Art zur List und fingiert dem Weib gegenüber einen Spruch des Kalchas, oder vielmehr eine Erweiterung des uns schon bekannten Spruches: wenn das Sühnopfer des Astyanax nicht vollzogen werden kann, so kann die Heimfahrt der Griechenschiffe auch dadurch erlangt werden, daß der Grabhügel Hektors dem Erdboden gleichgemacht und seine Asche auf die Wogen gestreut wird (634 ff.).

Das ruft in Andromache einen herzbrechenden Seelenkampf hervor: es kämpft das Recht ihres Gatten auf unentweihte Grabesruhe mit dem Recht ihres blühenden Knaben auf das Leben. Doch sie muß erkennen, daß, wenn sie des Knaben Aufenthalt nicht nennt, er nicht gerettet, sondern vom aufgerissenen Grabhügel des eigenen Vaters getötet werden und so jeder der beiden unseligen Fälle eintreten wird; da verrät sie den Aufenthalt des Sohnes. Andromache sucht von Odysseus durch Bitten Schonung des Lebens des Knaben unter Eintauschung des Sklavenjoches für sich selbst zu erlangen; umsonst, Odysseus verschanzt sich hinter den Spruch des Kalchas (749).

Jetzt wird die von Kalchas (362 ff.) gegebene Weisung von der eben erscheinenden Helena ausgeführt; sie redet Polyxene ein, sie werde zur Vermählung mit Pyrrhus geschmückt[1] (871 ff.), bis Andromache den Trug durchschaut und Helena das Geständnis entlockt (940 ff.); Polyxene tut

---

ab. Es erscheint zweifelhaft, ob das wirklich Neuerung des römischen Dichters oder nicht vielmehr sophokleisches Gut ist aus den *Αἰχμαλωτίδες*, wie Welcker, Die griechischen Tragödien 174 und Leo aaO. annehmen. Welcker läßt den Kalchas bei Sophokles eine wichtige Rolle spielen; Euripides hat geflissentlich den Kalchas ausgeschaltet, bei der Opferung Polyxenes nicht weniger als bei der des Astyanax. Die Version des Seneca ist demnach eine Kontamination sophokleischer und euripideischer Mythengestaltung.

[1] Kalchas hat nichts davon gesagt, es solle zu einer Intrigue gegriffen werden; doch ist ihre Anwendung leicht verständlich und wenn auch nicht im Drama selbst, so doch in dem Vorbild zu dieser Intriguenszene, der aulischen Iphigeneia, motiviert. Die Entlehnung aus diesem euripideischen Drama hat u. a. Pais aaO. 227 und Cima *Rivista di filologia* XXXII 254 erkannt.

ihren letzten Gang im vollen Bewußtsein des bevorstehenden Geschickes[1].

Der Seherspruch dient hier nicht als erregendes, sondern nur als steigerndes Moment; er setzt erst in der schon im Fluß befindlichen Handlung ein. Von dem Kalchasspruch geht dann der zweigespaltene weitere Verlauf des Dramas aus, der in beiden Ästen je eine Intrigue veranlaßt: im einen Ast bewirkt er den — wohl fingierten — von Odysseus zitierten weiteren Spruch des Kalchas, der einen ergreifenden Seelenkampf Andromaches hervorruft, im anderen die belanglose, wohl aus bloßem Nachahmungstrieb geschaffene Intrigue der Helena. Dazwischen herein spielt das Traummotiv, das auch in mehr als einer Hinsicht Beachtung verdient: einmal die Gestaltung des Traumes selbst (siehe u. S. 145), sodann die Eigentümlichkeit, daß er erst in der Mitte des Dramas, nicht am Anfang erscheint, in diesem Punkt vergleichbar mit dem Traum des „Rhesos"; vor allem aber ist es auffallend, daß er für Chor und Zuschauer[2] erst n a c h seiner Erfüllung[3] erzählt wird. Unter den e r h a l t e n e n antiken Dramen ist er damit eine Singularität; selbst Euripides, der auf Erregung von Spannung beim Publikum oft nicht allzuviel Gewicht legt — man denke an die euripideischen *θεοὶ προλογίζοντες* —, hat

---

[1] Wir sehen auch hier die echt griechische Auffassung, auch bei einem Opfertod wie diesem, dem sich das Mädchen nicht in dem Bewußtsein unterziehen kann, eine verdienstvolle Tat für seine Angehörigen zu vollbringen, wie etwa Makaria oder Iphigeneia.

[2] Andromache freilich weiß von dem Auftreten des Agamemnon, Pyrrhus und Kalchas nichts und folglich auch nichts von dem Seherspruch. Seneca schiebt mit der Kalchasszene sozusagen noch einmal ein Stück Prolog ein, das nur deshalb nicht als prologhaft empfunden wird, weil der Chor, der auf der Bühne ist, in lebendiger Verbindung mit der Handlung steht und die Reden der drei Schauspieler sich so nicht ausschließlich an die Zuschauer richten.

[3] Ich sage „Erfüllung", obgleich dieser Ausdruck nicht genau paßt; denn der Traum der Andromache besteht lediglich aus einer Aufforderung, und diese wird streng genommen erst von Andromache selbst befolgt, nicht aber von Agamemnon, Pyrrhus und Kalchas. Aber dem Befehl Hektors liegt eine Gefahr für Astyanax zugrunde; die aber tritt mit dem Spruch des Kalchas in drohende, ja sichere Nähe. In diesem Sinn kann man von „Erfüllung" reden.

bei der Verwendung des Traummotivs seinen Zuschauern die Träume, soweit wir wissen, vor der Erfüllung erzählen lassen. In seiner Rekonstruktion der sophokleischen *Αἰχμαλωτίδες* führt Welcker, Die griechischen Tragödien 173 einen Traum der Hekabe aus einem sophokleischen, ohne Titel im Scholion zu Perser V. 181 überlieferten Fragment (1018 TGF) ein; er sei erst nach seiner Erfüllung erwähnt worden. Das ist natürlich unsicher; gelegentlich kam gewiß das Traummotiv auch in dieser dramaturgisch und psychisch weit weniger wirksamen[1] Stellung vor, so gut wie wir auch beim Orakelmotiv einige Male eine ähnliche Verwendung — Erzählung des Götterspruches erst nach seiner Erfüllung — finden. In geschickter Weise ist von Seneca der innere Zusammenschluß des Seherspruch- und des Traummotivs vorgenommen: der Traum prophezeit den Seherspruch, der — teilweise — Inhalt des Seherspruchs ist die Erfüllung des Traumes.

Nur ganz flüchtig gestreift wird der Traum der Hekabe vor der Geburt des Paris (36), die aus zahlreichen Quellen[2] bekannte und wohl auch in dem euripideischen, mit den „Troades" zusammen aufgeführten[3] „Alexandros" sich findende Erzählung. Fast ebenso flüchtig wird Kassandra erwähnt (968, 977)[4].

Die Anregung zur Benützung des Traummotivs mag Seneca durch den Traum der Hekabe in der euripideischen

---

[1] Sicherlich hat Welcker trotz alledem recht, wenn er aaO. sagt: „Ein Traum von solcher Bedeutung (sc. wie der aus dem erwähnten Fragment nach Analogie des Traums in den „Persern" rekonstruierte Traum Hekabes) aber macht auch noch in der Erzählung, nachdem er schon erfüllt ist, Wirkung".

[2] Z. B. Pindar Paean VIII 29 ff. (hier in einer ein wenig variierten Fassung: statt der Fackel eine fackeltragende Erinys), Apollodor Bibl. III § 148 W., Schol. Γ 325, Hygin fab. 91, Cicero de divinatione I § 42.

[3] Hypothesis der Troades.

[4] Von der in den „Troades" des Euripides redend eingeführten Kassandra ist also hier noch eine bloße Erwähnung übrig geblieben. Seneca mochte wohl, um den ohnedies durch Kontamination kompliziert gewordenen Gang nicht noch mehr zu verwickeln, auf die Hereinziehung der Kassandra als Bühnenfigur verzichten.

„Hekabe“ erhalten haben[1]; wenn er nicht Hekabe, sondern Andromache träumen und statt des Polydoros den Hektor erscheinen läßt, so geht das zum Teil wohl auf das sogleich zu besprechende Vorbild zurück.

Der Traum zeigt in seiner Gestaltung, wie man beim ersten Blick sieht, ganz außerordentliche Verwandtschaft mit den in den homerischen Epen erzählten Träumen. In der Tat stammt er auch aus einem Epos: das Vorbild sind ganz evident die Vergilstellen Aeneis II 268 ff. und 439 ff.: Hektor erscheint nächtlicherweile dem Aeneas im Traum[2].

Als Quelle für Seneca kommen nur die griechischen und die römischen Tragödien der Kaiserzeit in Betracht, nirgends die alten römischen[3].

---

[1] Braun *De Senecae fabula, quae inscribitur Troades*, Progr. d. Gymnasiums Wesel 1870; Leo aaO. 172; Werner aaO. 25.

[2] Die Nachweisungen im einzelnen gibt Ter Haar Romeny *De auctore tragoediarum, quae sub Senecae nomine feruntur, Vergilii imitatore*, Diss. Leyden 1887, 11 ff. Vgl. auch Heinze aaO. 25 ff. Auf die Vergilstellen hat nicht, wie Pais aaO. 282 meint, zuerst Widal *Études sur trois tragédies de Sénèque imitées d'Euripide*, Paris 1854, aufmerksam gemacht; schon Heyne zu Aen. II 268 ff. bemerkt: *totum locum qui sequitur Seneca Troad. 438 sqq. expressit.* — Für den Traum bei Vergil ist nach Macrobius sat. VI 2, 18 eine berühmte Partie des ennianischen „Alexander“ Vorbild gewesen; vgl. Norden, Kommentar zu Vergil Aeneis VI V. 500. — Dieser Traum wird von Antonio Loschi in seiner Tragödie „Achilleis“ nachgeahmt; Hektor ist seiner Mutter, wie sie im ersten Akt erzählt, im Traum erschienen und hat sie aufgefordert, Rache an Achill zu nehmen. Siehe Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I 519 ff. — Wenn die Renaissancedramen eine Fülle von mantischen Motiven aufweisen, so geht das zum Teil wohl auch darauf zurück, daß gerade in der Renaissance die stoisch-neuplatonische Mantik wieder zu schönster Blüte kommt. Vgl. Windelband, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie[4] 312.

[3] Das hat Friedrich Strauß *De ratione inter Senecam et antiquas fabulas Romanas intercedente*, Diss. Rostock 1887 erwiesen; Leo (Plautinische Forschungen 24, Rhein. Mus. LII 509); Tachau (Wochenschrift für klassische Philologie VI Sp. 578); v. Wilamowitz (Einleitung in die griechische Tragödie 173 Anm. 105); Edert (Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta, Diss. Kiel 1909, 105); Kroll (Teuffel, Geschichte der römischen Literatur[6] II 233: „die ältere römische Tragödie ist kaum benützt“) haben sein Resultat angenommen. — Neuestens hat Schreiner, Seneca als Tragödiendichter in seinen Beziehungen zu den griechischen Originalen (München 1909), mit besonderem Nachdruck die Resultate der

Kalchas hatte wohl schon in den *Αἰχμαλωτίδες* des Sophokles den Tod des Astyanax gefordert[1]; Odysseus war wie bei Seneca mit der Ausführung der Tötung betraut. Der Zug, daß die Mutter den Sohn im Grabmal versteckt, scheint erst von Seneca selbst hinzugefügt zu sein[2]. Darüber, ob der fingierte Kalchasspruch des Odysseus gleichfalls erst von Seneca herrührt, läßt sich nichts Sicheres gewinnen; man möchte es fast vermuten.

## § 34. Oedipus

Der „Oedipus" kann als Nachdichtung des sophokleischen „Oidipus Tyrannos" des Motivs der Mantik natürlich nicht entraten.

Oedipus spricht gleich zu Beginn des Dramas seine Freude darüber aus, daß es seiner Vorsicht gelungen sei, den ihm vom delphischen Gott prophezeiten Freveln des Vatermordes und der Blutschande zu entrinnen (12 ff.). Seneca betont damit sogleich am Anfang den Zug, den der attische Tragiker in seinem Drama mit unerreichter Meisterschaft verwendet hat: die tragische Ironie. Zugleich erweckt er in dem Hörer schlimme Befürchtungen.

Theben ist von furchtbarer Not heimgesucht; eine einzige Hoffnung bleibt noch: Apollon, zu dessen Befragung Kreon ausgesandt ist[3] (108 f.); auf diesen einen Punkt ist alle Aufmerksamkeit konzentriert.

---

Straußschen Untersuchung anzufechten versucht, aber, wie mir scheint, nicht glücklich und durchaus nicht überzeugend.

[1] So Welcker, Die griechischen Tragödien 173 ff. und Leo *Observationes criticae* 172. [2] Strauß aaO. 26; Werner aaO. 25; Liedloff aaO. 8.

[3] Lindskog aaO. II 16 nennt die Worte *una iam superest salus, si quam salutis Phoebus ostendit viam* „allzu allgemein gehalten, als daß die Aussendung des Kreon zum Orakel damit erwähnt wäre". Das ist formell wohl richtig; aber jeder antike Mensch kennt den Mythos von Oidipus, dem Sophokles für alle Zeiten unauslöschlich seine charakteristische Prägung gegeben hat; darum genügt für jeden dieser kurze Hinweis des Oidipus auf Apollon, um sofort an die Reise des Kreon nach Delphi zu erinnern. Seneca durfte, nachdem der Mythos durch den großen hellenischen Tragiker schon vor einem halben Jahrtausend seine feste Form bekommen hatte, noch viel mehr als dieser Tragiker selbst die Kenntnis der Sage auch in ihren einzelnen Zügen beim Publikum voraussetzen.

Der sehnlichst Erwartete kommt von Delphi zurück und gibt vorläufig Bescheid: die Ermordung des Laios soll gerächt werden (217 ff.); Oedipus fragt nach dem Mörder. Jetzt erzählt Kreon, was er im Heiligtum Delphis geschaut und gehört: als er den Tempel betrat, da erdröhnte der Parnaß, da zitterte der apollinische Lorbeer und da stand die heilige Quelle still (225 ff.). Nach diesen Vorzeichen wurde die Pythia vom Gott erfaßt, und eine gewaltige Stimme ließ sich also vernehmen (233 ff.):

„mitia Cadmeis remeabunt sidera Thebis,
si profugus Dircen Ismenida liqueris hospes
regis caede nocens, Phoebo iam notus et infans.
nec tibi longa manent sceleratae gaudia caedis:
tecum bella geres, natis quoque bella relinquens
turpia, maternos iterum revolutus in ortus“.

Oedipus verflucht den Mörder und erkundigt sich nach den näheren Umständen des Verbrechens.

Der Mörder des Laios wird im Orakel direkt angeredet, aber nur dunkel und schwer verständlich bezeichnet, so daß notwendigerweise eine Auslegung durch einen Kundigen wird erfolgen müssen.

Jetzt kommt dieser, Teiresias, von seiner Tochter Manto geführt, nicht ausdrücklich von dem König herbeigerufen wie der sophokleische Teiresias[1], sondern aus innerem Antrieb[2], im Bestreben, den in der Stadt sogleich bekannt gegebenen Spruch des Loxias durch seine Seherkunst zu verdolmetschen und zu ergänzen. Teiresias, *si foret viridis calidusque sanguis* (297 f.), würde sich in Ekstase versetzen[3] und so einen Spruch

[1] Darauf macht Braun, Rhein. Mus. NF XXII 248 und Habrucker *Quaestionum Annaeanarum capita IV*, Diss. Königsberg 1873, 36 aufmerksam.

[2] Das etwa muß *sorte Phoebea excitus* (288) heißen. Farnabius (in der Ausgabe des Gronovius) erklärt zur Stelle: *oraculo Phoebi monitus et iussus.*

[3] Soll das eine Erklärung des naturwissenschaftlich gebildeten Seneca für die Wahrnehmung sein, daß Teiresias, so oft er in der Literatur (zum mindesten in den uns erhaltenen Dramen) vorkommt, niemals im *ἐνθουσιασμός* prophezeit, sondern stets unter Anwendung von äußeren Zeichen oder nach der Terminologie der Stoiker (Pseudoplutarch *de vita et poesi*

finden (*pectore exciperem deum*, 298); so aber nimmt er seine Zuflucht zur künstlichen Mantik und läßt einen Stier und ein Rind schlachten (299). Manto muß dem Blinden alle Zeichen angeben: zuerst die Form der Opferflamme, die den Weihrauch verzehrt; die Flamme erhebt sich plötzlich, um sofort wieder in sich zusammenzusinken. Dann folgen weitere Beobachtungen (314 ff.):

non una facies mobilis flammae fuit:
imbrifera qualis implicat varios sibi
Iris colores, . . . . .
319 caerulea fulvis mixta oberravit notis,
sanguinea rursus; ultima in tenebras abit.
sed ecce pugnax ignis in partes duas
discedit et se scindit unius sacri
discors favilla — genitor, horresco intuens:
libata Bacchi dona permutat color
325 ambitque densus regium fumus caput
ipsosque circa spissior vultus sedet
et nube densa sordidam lucem abdidit.

Darauf wird das Verhalten der Opfertiere beobachtet (337 ff.): der Stier erschrickt vor dem Tageslicht und wendet den Kopf ängstlich zur Seite; vom Stahl getroffen, leidet er einen verzweifelten Todeskampf, das Blut kommt nur ganz spärlich aus der Wunde hervor, dagegen schießt es in einem Strom aus Maul und Augen. Das sind schlimme Zeichen; das Rind hingegen ist sofort, vom ersten Stoß getroffen, zusammengesunken. Jetzt erst kommt die eigentliche Eingeweideschau (352 ff.). Sie fördert dieselben bösen Zeichen zutage: die Eingeweide sind in heftigster Bewegung (353 ff.), das Herz ist schlaff, die Leber vom Schaum der schwarzen Galle bedeckt; die inneren Organe liegen nicht am gehörigen Platz (366 ff.), und anderes mehr. Das alles wird von Manto mit größter Ausführlichkeit berichtet.

---

*Homeri* 212, vgl. Cicero *De divinatione* I § 34) niemals *τὴν ἄτεχνον*, sondern stets *τὴν τεχνικὴν μαντικήν* anwendet? — Helenos dagegen verfügt über beide Arten der Mantik. Siehe Vergil Aeneis III 359 ff. (mit der Bemerkung von Ladewig-Schaper-Deuticke zur Stelle).

Doch den Namen des Mörders vermag Teiresias aus all' diesen Zeichen nicht zu entnehmen, er will daher ein weiteres Mittel der Mantik anwenden, eine Totenbeschwörung; zu diesem Zweck verläßt er mit Manto die Bühne.

Kreon kehrt von der Beschwörung zurück. In breitester epischer Darstellung erzählt er, nachdem ihn Oedipus nachdrücklich, zuletzt mit Drohungen, zum Reden aufgefordert hat. Im Hain vor der Stadt veranstaltet Teiresias die grauenvolle Nekromantie (530 ff.). Nach zahllosen anderen Schatten kommt auch Laios (619 ff.), um den König von Theben als den Mörder zu bezeichnen; wird er vertrieben, so kehrt wieder Gesundheit in der Stadt ein, der Täter aber wird ruhelos umherirren.

Oedipus ist verstockt; er hält immer noch Polybos und Merope für seine Eltern und in schnell erwachendem Argwohn beschuldigt er den Seher des Betruges, ja er läßt Kreon festnehmen.

Ein Bote kommt, um Oedipus auf den verwaisten Königsthron Korinths zu rufen; Oedipus weigert sich aus Furcht vor dem Spruch des Loxias. Im Bestreben, ihn von der Angst zu befreien, offenbart ihm der Bote das Geheimnis seiner Geburt; der alte Hirte des Laios wird daraufhin herbeigerufen, die Lysis ist vollendet.

Die dramatische Technik des Seneca wird für die Punkte, die unsere Untersuchung betreffen, am hellsten in die Erscheinung treten, wenn wir sie mit der Vorlage des Dichters, dem sophokleischen Drama, vergleichen [1].

Das Streben nach Originalität und Variation zeigt sich deutlich schon in dem Bericht Kreons über die Befragung des delphischen Orakels [2]: da herrscht epische Breite; die einfache

---

[1] Schulte, Bemerkungen zur Seneka-Tragödie, Progr. d. Gymnasium Dionysianum zu Rheine 1886, 5, bemerkt allerdings nicht mit Unrecht von dieser Methode, von der wir aber nicht abstrahieren können: „Die naheliegende Vergleichung mit den entsprechenden griechischen Dramen hat manches einseitige und ungerechte Urteil über unsern Dichter herbeigeführt und die mannigfachen eigentümlichen Schönheiten dieser Tragödie übersehen lassen".

[2] Vgl. über diese Szene Klein, Geschichte des Dramas I 453 f.

Erteilung einer Antwort genügt nicht, es müssen ihr grauenerregende Zeichen vorausgehen[1]; der Spruch, im originalen hexametrischen Maß wiedergegeben, redet den Mörder direkt an. Das Orakel hatte bei Sophokles Verbannung oder Tötung des Mörders verlangt; bei Seneca ist nur von Verbannung die Rede[2]. Der Grund ist m. E. durchsichtig: die Version, daß Oedipus ins Exil geht, hatte durch Sophokles im „Oidipus auf Kolonos" ihre volle Ausprägung erhalten, so daß man schwerlich mehr an die zweite Alternative dachte.

Ebenso zeigt die Teiresiasszene den echten Geist des Seneca: ihm genügt ein bloßer Bericht über die mancherlei mantischen Zeichen nicht mehr; die Beobachtung der Zeichen wird unmittelbar auf der Bühne selbst dargestellt[3], ein Vorgang, zu dem wir keine Parallele in einem zweiten antiken Drama aufweisen können, man müßte denn etwa an die Totenbeschwörung in den „Persern" denken, die ja auch auf der Bühne selbst vorgenommen wird. Seneca zieht alle möglichen Mittel bei, die der kunstgerechten Mantik zur Verfügung stehen; von ihren wichtigeren Arten wird, wenn ich recht sehe, nur die Oionoskopie nicht verwendet, aber doch wenigstens gestreift (390)[4]. Die Pyromantie, Kapnomantie und Hieroskopie ist in einer ganz ungewöhnlichen Ausführlichkeit und Genauigkeit behandelt; Gronov (zur Stelle) sagt: *Cui* (sc. *descriptioni*) *similem apud alios scriptores non invenio.* Das Bedürfnis, nicht als bloßer Nachahmer des Sophokles zu

---

[1] Daß beim Betreten eines Tempels solche Zeichen geschehen, wird öfters bezeugt, z. B. Vergil Aeneis III 90 (geht nach Norden, Kommentar zu VI S. 138 auf den Anfang des kallimacheischen Apollonhymnus zurück); Cicero de div. I § 101, Livius VI 33, 5; Tacitus hist. V 13. Siehe Heinze aaO. 304 Anm. 1.

[2] Braun, Rhein. Mus. XXII 247.

[3] Zu diesem Zweck muß die Gehilfin des Sehers, seine Tochter Manto, die Euripides als stumme Figur einführte (Phoinissen 834), während Sophokles (Antigone 1012 ff.) dem Teiresias einen Knaben beigegeben hatte, zur redenden Figur werden. Vgl. über die Szene Klein aaO. und Birt, Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt? Neue Jahrbücher 1911, 344 ff.

[4] Das hat vielleicht seinen Grund darin, daß offenbar in der ersten Kaiserzeit die Beobachtung der Vogelzeichen außer Übung gekommen war; siehe Heinze aaO. 309.

gelten, mag wenigstens teilweise den Römer dazu veranlaßt haben, die Teiresiasszene so singulär zu gestalten [1].

Mit der Zeichenmantik ist es noch nicht genug; es muß noch das grausigste Mittel, eine Totenbeschwörung, verwendet werden [2]; diese hat Seneca nicht auf der Bühne selbst stattfinden lassen, obgleich das durchaus kein Ding der Unmöglichkeit für den dramatischen Dichter war, wie allein die „Perser“ beweisen; der Römer hatte also gewiß Gründe, warum er so handelte, und die liegen klar zutage: mit seiner Vorliebe für die in epischer Weise breit ausgesponnenen effektvollen Berichte hätte er bei direkter Darstellung der Nekromantie auf der Bühne zwar ein höchst packendes, seiner Wirkung auf den Zuschauer sicheres Bild geschaffen, aber auf die rhetorisch glänzend durchgeführte, den antiken Leser [3] fesselnde Erzählung von der Beschwörung — einer homerischen Nekyia en miniature — verzichten müssen; der Bühnenwirkung hat Seneca die Rhetorik vorgezogen [4].

Die Vorlage zu der Totenbeschwörung besaß Seneca, wie auf der Hand liegt, schon in der homerischen Nekyia. Braun [5] erinnert an die zahlreichen und beliebten Nekromantien bei den Epikern dieser Zeit [6]; wenn er die Szene bei Seneca aus der ganz ähnlichen Totenbeschwörung bei Statius [7] herleitet,

---

[1] Swoboda in seiner deutschen Übersetzung der Tragödien Senecas (Wien 1825 und 1830) III 162.

[2] Es fehlt jetzt nur noch die Einführung eines Traumes und einer Vision, dann wären in dieser Tragödie alle gebräuchlichen Motive verwendet. In der Tat haben ja die „Perser“ das Motiv des Traumes, des Vorzeichens, der Totenbeschwörung und der Orakel, aber man vergleiche den maßvollen und schlichten Gebrauch dieser dramaturgischen Mittel bei Aischylos mit ihrer gehäuften Anwendung bei Seneca, und man wird der Kunst des großen hellenischen Meisters nur um so williger die Siegespalme reichen. [3] Der antike Leser pflegte ja laut zu lesen.

[4] Schon daraus kann man sehen, wie wenig Seneca bei seinen Stücken an wirkliche Theaterdramen gedacht hat. Mit Recht sagt Habrucker aaO. 38 bei der Besprechung der Unterschiede zwischen den Dramen des Euripides und denen des Seneca: *Ac primum quidem Seneca rem aliter instituit propterea, quod maiorem vim in descriptionibus explicationibus narrationibus quam in actionibus ponebat.* [5] AaO. 270.

[6] Z. B. Vergil Aen. VI 550 ff.; Ovid Metam. XIV 105 ff.; Lucan Pharsal. VI 507 ff.; Silius Italicus Pun. XIII 408 ff. [7] Thebais IV 406 ff.

so ist das nach den Untersuchungen von Strauß[1] und von Helm[2] hinfällig geworden[3]. Eine Entlehnung aus dem euripideischen Oidipus, von dem wir so gut wie gar nichts wissen, läßt sich weder behaupten noch leugnen. Der Bericht von der Beschwörung ist schwerlich eine bloße Kopie irgendeines Vorbildes, sondern unter Benutzung der Seneca bekannten Nekromantien immerhin einigermaßen selbständig geschaffen[4].

Die Opferszene verdankt, wie man sofort sieht, der in der sophokleischen Antigone bloß erzählten, nicht wirklich dargestellten ihre Entstehung. Wie wir sahen, kommen den hier betrachteten Motiven im dramaturgischen Aufbau im ganzen dieselben Wirkungen zu, wie dem griechischen Vorbild; freilich ist die sophokleische Komposition unendlich feiner als die seines Nachahmers; so fehlt z. B. der von höchster Tragik erfüllte Zug des Hellenen, durch die Absicht Iokastes, ihren Gatten von der Hohlheit der Orakel zu überzeugen und zu beruhigen, in Oedipus gerade neue Zweifel wachzurufen, beim Römer vollständig. Die Divinationsmotive, die Sophokles in echt hellenischer Mäßigung fein und kurz verwandt hat, sind bei Seneca im Haschen nach Effekt, den er nur durch Steigerung erreichen zu können glaubte, vergröbert und verbreitert worden[5].

---

[1] Zeitschrift für österreichische Gymnasien XXXXIII (1892) 734.

[2] *De Papinii Statii Thebaide*, Diss. Berlin 1892.

[3] Brauns Ansicht ist z. B. schon von Habrucker aaO. 36 unter Berufung auf die chronologische Unmöglichkeit abgelehnt worden.

[4] Als charakteristisch für Seneca dürfen wir es wohl ansehen, daß er gerade den Laios heraufbeschwören läßt: „Thyestes" und „Agamemnon" zeigen gleichfalls als Schatten nicht etwa einen Seher, wie die homerische Nekyia, sondern einen Vorfahren des Herrscherhauses; Schneidewin (Abhandlungen der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1852, 206) erinnert an Aischylos, der ja nach dem antiken *γένος* solche *εἴδωλα* gerne angewendet hat. Gerade hier bei der Erscheinung eines Vorfahren, nämlich des Laios, wird die Parallele mit der Dareiosszene deutlich.

[5] Daß Seneca mit seinen Übertreibungen vor allem auch einen praktisch-philosophischen Zweck, Abschreckungsbilder zu liefern, verband, betont Birt aaO. und Preußische Jahrbücher CXLIV (1911) 290 ff.

## § 35. Agamemnon

Der Schatten des Thyestes prophezeit neues Blutvergießen im Palast des Agamemnon (44):

Iam iam natabit sanguine alterno domus:
enses secures tela, divisum gravi
ictu bipennis regium video caput.

Seneca vermischt hier, wie es scheint, eine bloße Prophezeiung mit einer Art Vision. Der Römer hat hier gleich gröbstes Geschütz aufgefahren und eine Gestalt aus dem Hades auferstehen lassen, um von vornherein die Zuschauer in eine Welt von Entsetzen zu stürzen und ihre Aufmerksamkeit wachzurufen[1]. Auch hier ist es wieder instruktiv, das griechische Vorbild, den „Agamemnon" des Aischylos, zum Vergleich heranzuziehen; dieser hat auf direkte Prophezeiung, die hier Seneca glaubt anwenden zu sollen, verzichtet, und in feinerer und künstlerisch vollendeterer Weise dem Zuschauer bloß dunkle Ahnungen kommenden Unheils in die Brust gesenkt.

Die Idee, den Thyestes erscheinen zu lassen, könnte Seneca aus den Visionen der aischyleischen Kassandra genommen haben: die troische Königstochter sieht die Greueltaten des Tantalosgeschlechtes, besonders das Thyestesmahl (1096 ff. und 1217 ff.) und die im Palast waltenden Erinyen (1186 ff.); Braun[2] weist auf den ähnlichen Inhalt von Worten

---

[1] In der Anwendung dieses Motivs sind ihm seine Nachahmer, die Dichter der Renaissance, gefolgt, die ja dergleichen außerordentlich lieben (s. o. S. 145 Anm. 2 Ende). So erscheint z. B. in der „Progne" des Corraro der unheilverkündende Geist des Diomedes (Creizenach aaO. I 523). Die Geisterprologe werden zu einem ständigen Requisit der Humanistendramen (Creizenach aaO. II 499). Das Motiv wird in der „Canace" des Sperone Spironi in wahrhaft absurder Weise angewendet, indem der Dichter den Prolog von dem Schatten des Kindes der Kanake und des Makareus, das erst im Verlauf des Stückes geboren wird, gesprochen sein läßt (Creizenach aaO. II 401).

[2] Festschrift des Gymnasiums zu Wesel 1882, 113.

des Aigisthos im aischyleischen „Agamemnon“ (1590 ff.) hin. In der Vision des Thyestes, wenn wir das so nennen dürfen, scheint Seneca eine Miniaturkopie der Visionen Kassandras geben zu wollen. Jedenfalls dürfen wir die Einführung des Schattens als eigene Erfindung des Seneca betrachten, schon nach den Analogien im „Hercules furens“ [1].

Die zweite Verwendung findet die Mantik in diesem Drama in der Kassandraszene 710 ff. In der Ekstase sieht Kassandra zwei Sonnen und ein doppeltes Argos [2], sie erblickt ihren Bruder Paris auf dem Ida als Schiedsrichter zwischen den drei Göttinnen und warnt, wie sie es so oft getan, ihre Vaterstadt vor dem unheilbringenden Hirten. Sodann schaut sie ein Weib in Lakoniertracht, das mit dem Beil auf einen Mann eindringt.

In rascher Folge jagen einzelne Bilder vor ihr vorüber; schon taucht wieder ein neues auf: ein stolzer Löwe liegt zu Boden gestreckt, getroffen von dem scharfen Zahn einer wilden Löwin. Jetzt eröffnet sich der verzückten Priesterin auch der Blick in die Welt der Schatten: vor ihr Auge treten ihre Lieben, Priamos, Hektor, Troilos, Deiphobos.

Der Enthusiasmos Kassandras steigt zu höchster Stufe [3]; die Erinyen, Tantalos, Dardanos werden ihr sichtbar. Erschöpft sinkt nun die Gottbegeisterte zusammen, um allmählich wieder ruhigeren Sinnes zu werden, so daß sie zu einem Dialog mit dem siegreich heimkehrenden Heerkönig fähig ist.

Agamemnon tritt in den Palast ein. Da erfaßt der Gott von neuem seine Priesterin; zunächst hat sie nur das allgemeine Gefühl „dämonischer Freude“ [4], daß ihre Vaterstadt gerächt ist und daß der Sieger selbst zu Boden geschmettert wird (871 ff.); dann treten Bilder in einer Klarheit wie nie zuvor (872) vor ihr Auge (875).

Drinnen im Königspalast prangt das Siegesmahl, jenem gleich, das einst die siegestrunkenen und endlich doch durch

---

[1] Strauß aaO. 67.

[2] Dieses Charakteristikum des Enthusiasmos und des Wahnsinns findet sich auch in den Bakchen des Euripides: Pentheus sieht (918) zwei Sonnen und zwei Theben. Vgl. unten S. 155 Anm. 1.

[3] Das gibt das Metrum an: statt der Hexapodie die Tetrapodie.

[4] Liedloff aaO. 16.

Trug besiegten Troer feierten; ein Purpurteppich aus Ilions Beute schmückt das Lager des Fürsten; aus goldenem Pokal schlürft Agamemnon den edlen Wein der alten Troerkönige, siegesstolz, in der Waffenrüstung des Priamos. Die Königin heißt ihren Gemahl die schwere Kriegsrüstung ablegen und mit einem von ihr gewebten Prachtgewand vertauschen.

Der Atem der Seherin stockt; sie sieht das Furchtbare: Klytaimestra legt dem Gemahl das tückische Kleid an, das ihn des Gebrauchs der wehrhaften Arme und der Augen beraubt, der feige Buhle stößt ihm mit zitternder Hand das Schwert in die Seite. Agamemnon sucht sich von den Schlingen zu befreien, aber nur, um sich immer mehr darein zu verwickeln. Klytaimestra schwingt die Doppelaxt und läßt sie auf den Hals des Gatten niederfallen. Damit ist es noch nicht genug: Aigisthos zerfleischt den Leichnam mit neuen Stichen unter Beihilfe des entmenschten Weibes. — Soweit die Vision.

Als nach Agamemnons Fall Klytaimestra die Seherin in den Palast schleppen lassen will, um auch sie hinzuschlachten, da schreitet Kassandra freiwillig hinein, dem Tod entgegen; durch Agamemnons Tod ist der Untergang ihrer Vaterstadt gerächt, den Troern im Schattenreich wird sie eilig die willkommene Botschaft bringen, daß der hellenische Heerkönig, die Quelle namenlosen Leides für Ilion, sich seines Triumphes nicht lange hat erfreuen dürfen, daß auch über ihn die Rache gekommen ist.

Zur Würdigung dieser Szene werden wir die beiden älteren uns erhaltenen Kassandraszenen im „Agamemnon“ des Aischylos und in den „Troerinnen“ des Euripides heranziehen.

Die Verse 728 f. sind verwandt mit den Versen der Aeneis IV 469 ff.[1]. Den Anlaß zur Verwendung des Bildes vom Schiedsrichter Paris gab wohl die Erwähnung der unseligen Verbindung des Paris mit Helena bei Aischylos V. 1156 ff., die sofort das in Literatur und Kunst gleich oft behandelte Sujet des Parisurteils nahelegte. Gerade den Paris

[1] Darauf macht mit den Vergilerklärern Liedloff aaO. 15 aufmerksam; die Vergilverse selbst gehen nach Servius mit Wahrscheinlichkeit auf den „Pentheus“ des Pacuvius zurück (nach neueren Vergilerklärern auf Euripides Bakchen 906 ff.).

betreffen ja die berühmtesten Weissagungen Kassandras, wo der für sie charakteristische Zug, daß man ihr den Glauben versagt, zuerst und zugleich am deutlichsten hervortritt.

Das zweite Bild — ein Lakonierweib greift einen Mann an — ist weder aus Aischylos noch aus Euripides genommen, aber überhaupt so leicht verständlich und einfach, daß es sehr wohl Eigentum Senecas sein kann.

Das dritte visionäre Bild vom Löwen stammt offenbar wieder aus dem „Agamemnon“, V. 1224 und noch mehr V. 1258 f.

Die Bilder aus dem Schattenreich fehlen bei beiden griechischen Vorlagen; ob sie aus einer anderen literarischen oder mündlichen Quelle stammen oder vom Dichter, seiner öfters bekundeten Neigung entsprechend, grauenvolle Gestalten der Unterwelt entweder selbst auftreten[1] oder doch wenigstens über sie berichten zu lassen, frei erfunden sind, wird sich nicht mit Sicherheit entscheiden lassen[2]. Einige Ansätze finden sich schon bei Aischylos: Kassandra sieht die Erinyen (1189 f.).

Bei der Beschreibung der Mordszene selbst weicht Seneca insofern von Aischylos ab, als er Agamemnon beim Mahle und nicht im Bade[3] (Aischylos „Agamemnon“ 1109) erschlagen werden läßt. Damit nimmt Seneca die homerische[4] auch von Sophokles[5], dem Ὁμηρικώτατος, beibehaltene Sagenversion wieder auf. Das Bild von der Schlinge lehnt sich an die aischyleischen Bilder des Netzes (1115), des Fischnetzes (1382) und des Spinngewebes (1492) an.

Der römische Dichter hat wenigstens an dieser Stelle seiner Neigung zu rhetorisch wirkenden Darstellungen einige Konzessionen gemacht und das Siegesmahl in leuchtenden Farben geschildert, auch die beliebten epischen Vergleiche (Eber 892, Stier 898) aus δ 535 und λ 411 und dem „Agamemnon“ des Aischylos 1126 angewendet. Der bei Aischylos

---

[1] Schatten des Thyestes im vorliegenden Drama, Schatten des Tantalos im „Thyestes“.

[2] Liedloff aaO. 15 weist nach Anderen auf Vergil Aeneis IV 469 hin: *Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus.*

[3] Diese Version stammt von Stesichoros und ist auch von Euripides aufgenommen. [4] Od. λ 411. [5] Elektra 194 ff., 203, 284 ff.

erst in Ansätzen vorhandene, bei Euripides mit größter Deutlichkeit ausgeprägte Zug der Rachsucht findet sich auch bei der Kassandra des Römers[1].

Seneca hat den Teil der Vision, der dramaturgisch am wichtigsten ist, die Mordszene, weitaus am ausführlichsten gehalten, viel breiter, als die entsprechende Partie bei Aischylos ist. Er hat darum auch der Vision keine Ergänzung zu geben brauchen wie Aischylos in dem der Klytaimestra in den Mund gelegten Bericht (1372 ff.). Doch hat Seneca trefflich auch diesen am meisten ausgeführten Teil der Vision noch einigermaßen in Dunkel getaucht, indem er z. B. Agamemnon nicht geradewegs bei Namen nennt und ihn nur mit *rex* (884) und *ille* (892, 904) bezeichnet.

Freilich umkleidet die Visionen der aischyleischen Kassandra ein noch viel wirksameres Dunkel, gegenüber dem die Klarheit der Beschreibung des Mahles als Grausamkeit erscheint[2].

Der von uns so oft beobachtete Zug, den Prophezeiungen Glaubwürdigkeit zu verleihen, indem man bereits in der Vergangenheit Liegendes enthüllt, findet sich in gewissem Sinn auch hier: Kassandra sieht die Szene auf dem Ida, sieht Tantalos und die Erinyen. Gerade bei diesen Gestalten ist die Anlehnung an Aischylos sehr deutlich; man sieht aber leicht, in wie abgeschwächter Form das Motiv hier gebraucht ist, vielleicht mehr unbewußt, als in seinem Zweck von Seneca klar erkannt; jeder ausdrückliche Hinweis wenigstens fehlt.

Das Mittel, den Enthusiasmos nicht stets in gleicher Stärke zu halten, sondern allmählich sich steigern und dann wieder sinken zu lassen, hat Seneca nach dem Vorgang des Aischylos und Euripides angewendet.

---

[1] Werner aaO. 36 f. weist auf die Parallele der Auffassung Kassandras bei Euripides und Seneca hin; aber Liedloff aaO. bemerkt mit Recht, daß damit nur die Charakterzeichnung auf Euripides zurückgeführt wird, nicht aber auch die ganze Szene.

[2] Marck *De temporis et loci unitatibus a Seneca tragico observatis*, Diss. Breslau 1909, 23 weist darauf hin, daß Seneca die Visionen Kassandras nicht durch Fragen des Chors unterbrechen läßt, die dessen angstvolle Stimmung kennzeichnen würden, wie bei Aischylos, sondern als Rhetor eine zusammenhängende Rede Kassandras vorgezogen hat.

Das ist das Positive an der Vision. Nun einige Worte über das ebenso lehrreiche Negative. Gegenüber der Vision der aischyleischen Kassandra stellt die Vision bei Seneca eine ganz erhebliche Verkürzung dar und zwar gerade in sehr wirkungsvollen Punkten. Die Rückwärtsprophezeiung der Greuel des Atreidenhauses, vor allem des Thyestesmahles, hat Seneca nicht aufgenommen; allerdings wäre das, nachdem er den Schatten des Thyestes im Prolog hat erscheinen lassen, eine Wiederholung. Ganz besonders fällt die Auslassung derjenigen Partien des hellenischen Dramas auf, in denen Bezug genommen wird auf Apollon, und ebenso fehlt jede Prophezeiung Kassandras über ihr eigenes Los. Damit hat sich Seneca zwei der wirksamsten Momente entgehen lassen, und darin liegt eine gewisse Ironie: der Dichter, der mit allen möglichen Mitteln Effekt zu erzielen sucht, hat gerade die wahrhaft ergreifenden Motive nicht verwendet [1].

Die Kassandraszene des römischen Tragikers [2] lehrt uns von neuem die geniale Kunst des Aischylos schätzen, die auch der große Euripides in seiner Kassandraszene nicht erreicht hat. Doch müssen wir der Szene bei Seneca das Lob zugestehen, daß sie frei ist von schwülstiger Rhetorik, wenn auch nicht von Rhetorik schlechthin, und daß sie, wenn nicht an originaler griechischer Schöpfung gemessen, immerhin eine beachtenswerte Höhe einnimmt.

## § 36. Thyestes

In Betracht kommen hier zunächst Vorzeichen, die vom Boten berichtet werden: vor der greuelvollen Ermordung der Söhne des Thyestes erbebt der Palast (697) und wandelt sich

[1] Das geht wohl auf das von Seneca neben dem aischyleischen „Agamemnon“ benützte griechische Vorbild zurück; die Vorlage ist nicht sicher festgestellt, ist aber vielleicht dieselbe, die auch für den „Aegisthus“ des Livius Andronicus in Betracht kommt. Vgl. darüber Strauß aaO. 44 ff. und Zeitschrift für österreichische Gymnasien XLIII 735.

[2] Eine Kassandraszene hat in Anlehnung an Seneca auch Loschi seiner Tragödie „Achilleis“ eingefügt: Kassandra prophezeit den Untergang ihrer Vaterstadt inmitten der jubelnden Freude Hekabes darüber, daß an Achilleus heimtückisch Rache genommen wird (Creizenach aaO. I 520).

der Wein in Blut[1] (700); der Schmuck auf dem Haupt des Atreus fällt herab, die elfenbeinernen Bilder in den Tempeln vergießen Tränen (702). Doch Atreus läßt sich dadurch nicht erweichen.

Um das Bild der unmenschlichen Grausamkeit des Mörders zu steigern, läßt ihn der Dichter aus den noch lebenden Körpern[2] der Kinder die Eingeweide herausreißen und eine kunstgerechte Hieroskopie vornehmen (755 ff.). Die Zeichen sind günstig; kalten Blutes kann der Mörder nunmehr dem Vater aus den Leichen seiner Kinder ein Mahl zurüsten. Seneca allein ist es, wie wir beim „Oedipus" sehen, der eine Eingeweideschau nicht bloß erzählt, sondern auf der Bühne selbst sich vollziehen läßt, derselbe Seneca hat es, soweit wir sehen, als einziger gewagt, das Motiv der Eingeweideschau auch bei Menschenleibern in Anwendung zu bringen. Allerdings wird die Hieroskopie bloß erzählt, nicht auf der Bühne selbst vorgenommen. Zu loben ist bei Seneca, daß er den Botenbericht über diese gräßliche Szene von weitschweifiger rhetorischer Schilderung, die wahrhaft unerträglich wäre, frei gehalten hat. Man wird aber doch schließen dürfen, daß Seneca dieses Motiv nicht erst selbst eingeführt, sondern von Vorbildern übernommen hat. Das wird auch nahe gelegt durch die Art, wie der Mord der Kinder aufgefaßt ist: er ist ein Opfer, die Unglücklichen werden als Opfertiere mit Binden geschmückt (686) und mit Opferschrot bestreut (688), dazu wird Weihrauch und Wein geopfert (687) und *servatur omnis ordo, ne tantum nefas non rite fiat.* Atreus selbst ist *sacerdos*, der am Altar (693) seines Amtes waltet. Als Opfer wird nämlich z. B. auch der Kindermord Medeias aufgefaßt, wie u. a. ein Vasenbild[3] beweist, auf dem der Mord an einem

---

[1] Wir erinnern uns dieses Zuges aus dem „Oedipus" 334; hier wie dort fällt die Parallele mit Vergil Aeneis IV 455 auf. S. dazu R. Penquitt *De Didonis Vergilianae exitu*, Diss. Königsberg 1910, 28.

[2] Daß es nichts Ungewöhnliches war, die Eingeweide den noch lebenden Tieren aus dem Körper zu reißen, geht aus Vergil Aeneis IV 64 hervor.

[3] Eine nolanische Amphora in Paris, abgebildet bei Raoul Rochette *Choix de peintures de Pompei* Paris 1853, 277; eine Teilabbildung auch bei Ridder *Catalogue de vases peints de la Bibliothèque Nationale* 520

Altar erfolgt. Der Gedanke, eine solche Freveltat als Opfer anzusehen, ist also gut griechisch und in den „Thyestes" schwerlich erst von Seneca hineingetragen[1].

Auch bei der Vorführung des nun folgenden Thyestesmahles fehlt das Motiv der Mantik nicht: Thyestes wird mitten in heiterer Stimmung von bangen Ahnungen und Angstzuständen überfallen; ein unbestimmtes Etwas zwingt ihn zu Tränen und Klagen (942 ff.). Das ist ein von Seneca sehr fein beobachteter und sehr wirksam verwendeter Zug. Als Ergänzung zu diesen Ahnungen treten äußere Zeichen (985 ff.): die Hände versagen den Dienst, der Wein weicht vor den Lippen zurück, der Tisch springt in die Höhe, der Himmel verfinstert sich, die von Thyestes genossenen Speisen erhalten Bewegung (999 ff.). Das führt zur Entdeckung des furchtbaren Frevels.

Welches griechische Vorbild Seneca benutzt hat, ist noch nicht ermittelt[2]. Auf den euripideischen „Thyestes"[3] weisen manche Anzeichen, so die Überstimmung mit der Parodie bei Aristophanes (CAF Aristophanes fr. 461), wenn auch die Ansicht, die Habrucker aaO. 34 zu vertreten scheint, der ganze „Thyestes" sei nur eine Kopie des euripideischen, von Strauß aaO. 70 wohl mit Recht als zu weitgehend abgelehnt wird. Ferner scheint der „Thyestes" des Sophokles benützt zu sein (im Dialog mit dem *satelles*)[4]; schwerlich ist auch der hochberühmte „Thyestes" des Varius ohne Einfluß gewesen[5].

## § 37. Hercules Oetaeus

In dieser Tragödie ist auf die Anwendung des von Sophokles in den „Trachinierinnen" so wirkungsvoll und für die enge Verbindung der beiden Handlungen so wichtigen ersten

---

[1] Vergil Aeneis II 550 ff. hat die, wie Heinze aaO. 44 bemerkt, sonst nicht belegte Variante, den Priamos von Neoptolemos an den Altar zerren zu lassen, „ihn dort gleichsam als Opfer zu schlachten" (Heinze aaO.). Auch dieser Zug wird wohl aus griechischer Sage genommen sein.

[2] Leo *Observationes criticae* 173 und Strauß aaO. 58.

[3] Leo aaO.; Strauß aaO. 69. [4] Strauß aaO. 71 ff.

[5] Leo aaO.; Strauß aaO. 66.

dodonäischen Spruches verzichtet[1]; aber die beiden anderen aus der Mantik genommenen Motive, das Zeichen der Wollflocke — wenn dies als mantisch bezeichnet werden darf — und der zweite Orakelspruch ist beibehalten und als Neues eine Vision eingefügt.

In heftigster Angst und Verwirrung eilt Deianeira aus dem Palast, noch ganz betäubt von dem Zeichen, das sie soeben geschaut: eine Wollflocke, mit dem Blut des Nessos getränkt, ist unter den Strahlen der Sonne auseinandergestoben und ganz zergangen; die Stelle am Boden, auf der die Flocke lag, zeigt Schaum; alles, was von der Flüssigkeit getroffen ist, schwindet hin. Seneca hält sich bei der Beschreibung des Zeichens durchaus an seine Vorlage, faßt sich aber bedeutend kürzer als Sophokles; bemerkenswert ist bei Seneca die Variante, daß er die Wollflocke von Deianeira absichtlich zu Boden werfen läßt, damit sie in einer dunklen Ahnung kommenden Unheils prüfe, ob in dem Rat des Kentauren nicht eine arge List verborgen sei (718); bei Sophokles fällt die Flocke ganz zufällig auf den Boden. Seiner Gewohnheit gemäß arbeitet der Nachahmer mit stärkeren Mitteln, indem er den Angstzustand des Weibes steigert und durch *erectus crinis, cor saliens, iecur venis trepidis palpitans* zum Ausdruck kommen läßt; die sophokleische Deianeira ist trotz aller Bestürzung doch mehr Herrin ihrer Sinne.

Bei beiden Dichtern folgt unmittelbar auf die Erregung der Angst die Bestätigung des Unheils durch Hyllos.

Von den gräßlichsten Schmerzen gepeinigt, sieht Herakles den Himmel offen (1434 ff.), in ihm seinen göttlichen Vater und die nun endlich versöhnte Juno, die den Helden zur Vermählung mit ihrer Tochter ruft. Herakles erblickt die strahlende Wohnung der Götter, den leuchtenden Himmel und die Stätte der Nacht, tief unter sich den Oeta und Trachis. Da mit einem Mal schließt sich die Himmelsburg vor ihm, er ist der Sonne wieder entrückt.

Diese Vision wird uns wie die Kassandras direkt vor-

[1] Das hängt offenbar mit der Komposition der Tragödie zusammen. Nach den neuesten Untersuchungen darf das Stück, so, wie es uns vorliegt, als echt gelten, in allen seinen Teilen.

geführt, nicht bloß erzählt; sie hat in den „Trachinierinnen" keine Parallele, ebensowenig in den sonstigen bekannten antiken Dramen. Ob die Szene aber erst vom Dichter erfunden ist oder nicht vielmehr schon in einer älteren Heraklessage vorkam, wird sich schwerlich entscheiden lassen; man möchte wohl am ehesten an die letztere Möglichkeit denken [1].

Die Vision selbst ist bei lobenswerter Kürze — sie dauert nur einen Augenblick — von packender Schönheit: der Dichter stellt durch sie Ereignisse vor unser geistiges Auge, die das leibliche nicht schauen kann und die der Tragiker schon aus bühnentechnischen Gründen nicht gut darstellen konnte; daher gibt er uns auch von der Himmelfahrt [2] des Helden nur den Botenbericht.

Visionen von Sterbenden [3] werden häufig beobachtet; im besonderen kommen Visionen, die sich auf die Welt des Übersinnlichen erstrecken, zahlreich vor bei Sterbenden, die von furchtbaren physischen Qualen gemartert werden, dafür legt z. B. der Bericht vom Tod des Stephanos [4] Zeugnis ab.

Eine besondere Stellung nimmt die vorliegende Vision ein, weil sie in kraftvoller Steigerung den Sterbenden nicht

---

[1] Allerdings hat gerade erst in der Kaiserzeit die Vorstellung von der Himmelfahrt der Seele besonders stark gewirkt, vgl. Hönn, Studien zur Geschichte der Himmelfahrt im klassischen Altertum, Progr. d. Gymnasiums Mannheim 1910, 21 ff.

[2] Der Körper wird verbrannt und bestattet (1758 ff.), so gut wie der des Oidipus im Kolonos, aber das höhere Sein wird entrückt. — Leider ist ja gerade diese außerordentlich wichtige Partie, die gewiß mit glänzender Kunst erzählt war, bis auf wenige Verse verloren, vielleicht durch die Schuld eines christlichen Lesers, der diese antike Parallele zur Himmelfahrt Christi beseitigen wollte.

[3] Edert aaO. 102 meint, die Vision sei aus der Fieberhitze des Wahnsinnsanfalls entstanden, der gerade zur Ermöglichung der Vision hereingezogen sei. Edert wird recht haben, wenn er die Einschaltung der Vision aus dem Bestreben Senecas erklärt, einen Übergang vom sophokleischen Herakles, dem — wenigstens in der auf uns gekommenen Gestalt — die Apotheose fehlt, zur Apotheose zu gewinnen.

[4] Acta Apost. VII 55. — Dieselben Visionen, wie Herakles sie hier hat, d. h. Entrückung in die Welt des Jenseits, legen zahllose Legenden christlichen Personen bei; Beispiele dieser Art siehe bei Landau, Hölle und Fegfeuer in Volksglaube, Dichtung und Kirchenlehre (Heidelberg 1909).

bloß den Himmel sehen, sondern in nächster Nähe von ihm sich befinden läßt; Stephanos *sieht* bloß den Himmel offen und darin Jahwe und Jesus, Herakles dagegen schwebt schon über dieser Erde und empfindet unmittelbar den Hauch der Gottheit.

Hyllos hat dem Helden vom Tod Deianeiras erzählt und sein qualvolles Leiden als Rache des Nessos erklärt — da taucht in dem Sterbenden die Erinnerung an zwei Orakel auf (1472 ff.):

Habet, peractum est, fata se nostra explicant;
lux ista summa est: quercus hanc sortem mihi
fatidica quondam dederat et Parnassio
Cirrhaea quatiens templa mugitu specus:
„dextra perempti victor, Alcide, viri
olim iacebis; hic tibi emenso freta
terrasque et umbras finis extremus datur".

Herakles hat so die Gewißheit, daß er seinem Ende nahe ist; jetzt gilt es nur noch auf eine seiner Taten würdige Art zu sterben.

Bei einer Vergleichung dieser Szene mit der entsprechenden der „Trachinierinnen" fallen mehrere Punkte auf: der Römer begnügt sich nicht mit einem dodonäischen Spruch und fügt noch einen delphischen hinzu, vielleicht im Anschluß an später verbreitete Sagen[1]; diese kannten beim Heraklesmythos, wo Sophokles mit feinem Gefühl nur dodonäische Orakel verwendet hatte[2], bei der allmählich alle anderen Orakelstätten überragenden Bedeutung Delphis auch pythische Sprüche[3]. Bestimmend für die Einführung dieses Zusatzes war aber wohl in der Hauptsache das Bedürfnis der Amplifikation.

---

[1] Z. B. Apollodor II § 72 f.: der Dodekathlos wird dem Helden von der *Pythia* aufgetragen, ebenso die Knechtschaft bei Omphale (Apollodor II § 131). Sophokles Trach. 274 ff. nennt auch hier als Spender des Spruches den Zeus. Schroeder (zur Stelle, in seiner Ausgabe von 1728) möchte nur einen einzigen Spruch in den Worten des Herakles erkennen, was aber nicht möglich ist. [2] Siehe oben S. 72.

[3] Wegener *De Aeschyli et Sophoclis fabulis ad Herculem spectantibus*, Diss. Halle 1889, 29.

Die Orakel werden im Wortlaut und in direkter Anrede wiedergegeben (allerdings nicht im Hexameter), entsprechend der auch im „Oedipus“ von Seneca beobachteten Praxis. Der Römer läßt ausdrücklich prophezeien, der Tod werde nach Vollbringung des Dodekathlos eintreten, eine Selbstverständlichkeit.

Den Sprüchen fügt der Herakles des Seneca eine innere Begründung bei (1479 f.): *Decuit hunc finem dari, ne quis superstes Herculis victor foret.*

Die rein dramaturgisch-technische Bedeutung dieses Orakelmotivs ist bei Seneca die gleiche wie bei Sophokles: Motivierung der Gewißheit des Helden, daß er am Ziele seines Lebens angelangt ist, und daraus hervorgehend der Entschluß zu dieser heroischen Todesart[1].

Die höhere religiöse Absicht, die wir den Orakeln der „Trachinierinnen“ zugrunde gelegt finden, fehlt bei Seneca; darum ist das andere dodonäische Orakel von dem Ende der Mühsalen, das so nachdrücklich an den Anfang der „Trachinierinnen“ gestellt ist, ganz weggelassen und ebenso die Betonung der Orakel durch die Aufforderung, Alkmene und die Herakleiden herbeizuholen[2].

---

[1] Edert aaO. 102 sagt: „Die unwürdige Hülflosigkeit des Herakles, seine bedingungslose Kapitulation vor dem körperlichen Schmerz stehen im schärfsten Widerspruch zu der Idee des Gottmenschen, des *vindex terrarum et deorum.* Diese Schwierigkeit wäre sofort beseitigt, wenn das Orakel unterdrückt würde und Herakles nicht der durch das Orakel geoffenbarten Notwendigkeit folgend, sondern aus freiem Entschluß den Tod in den Flammen suchte, der ihm dann von den Göttern zum Lohn für den Mut dieser Tat und die Leistungen seines Lebens in Apotheose gewandelt würde.“ Das ist m. E. insofern unrichtig, als Herakles in Wahrheit aus freiem Entschluß den Flammentod erleidet, ohne irgendeinen Zwang des Schicksals. Von Zeus ist dem Helden der Tod durch einen Hadesbewohner prophezeit; man mag aus dieser Prophezeiung mit Edert eine Notwendigkeit für Herakles zu sterben folgern: aber der Held selbst betont außerordentlich scharf, wenn auch sophistisch, daß es freier Entschluß ist, der ihn den Tod erleiden läßt, indem er nämlich nicht ruhig das Gift seine Wirkung ausüben läßt, sondern dieser von den Orakeln geweissagten Todesart zuvorkommt durch freiwilligen Flammentod und damit in gewissem Sinne selbst dem toten Nessos den Ruhm entreißt, den kein Lebender für sich in Anspruch nehmen darf, den großen Helden zu Fall gebracht zu haben.

[2] „Hercules Furens“ kommt nicht in Betracht, ebensowenig die

## § 38. Octavia

Octavia sieht im Traum öfters ihren toten Bruder (115 ff.): bald versucht er, in den kraftlosen Händen Fackeln haltend, Nero, der ihn gemordet, anzugreifen, bald flieht er wieder in das Gemach Octavias.

Dieser Traum hat den so oft beobachteten Inhalt, daß ein Verstorbener und im besonderen ein gewaltsam ums Leben Gekommener den Angehörigen im Traum erscheint[1]. Der schreckliche Tod des Bruders steht Octavia noch deutlich genug vor Augen; ihre Gedanken müssen allzuoft zu diesem

---

„Phoenissae“, da die Ereignisse — Aufdeckung des Vatermordes und der Blutschande — zu sehr im Hintergrund liegen; auch für die Verbannung des Oidipus spielt kaum ein Orakel oder ein Seherspruch eine Rolle. — Auch die „Medea“ zeigt das Divinationsmotiv nicht, da Seneca die Aigeusszene aus seinem Vorbild nicht übernommen hat. Über die Gründe für die Weglassung läßt sich mancherlei vermuten. Braun, Rhein. Mus. XXXII 76 erklärt den Wegfall aus der Originalitätssucht Senecas; Lindskog aaO. II 11 nimmt als Motiv das Streben nach Vereinfachung der Komposition an. Der Hauptgrund ist aber, wie ich meine, der, daß die Zuschauer, sofern sich Seneca solche überhaupt gedacht hat, und die Leser für eine auf attischer Lokalsage basierte Episode nicht das Interesse besaßen, das das athenische Publikum des Euripides stets an den Tag legte. Eine Bestätigung meiner Ansicht sehe ich in dem Fehlen eines auf Athen bezüglichen Chorliedes. Braun (aaO. und in der Abhandlung Der Thyestes des Euripides, in der Festschrift des Gymnasiums Wesel 1882, 110) tadelt den Ausfall der Aigeusszene, weil dann die Sinnesänderung der Medeia psychologisch nicht mehr motiviert sei. Dieser Vorwurf geht wohl zu weit, siehe darüber Lindskog aaO. II 12, Anm. 2. Desgleichen fehlt die Prophezeiung der Kolchierin über den Tod des Iason. — Die „Phaedra“ zeigt keine Spur mehr vom Motiv der Mantik, mag nun Seneca jene leise Andeutung des Motivs in dem erhaltenen „Hippolytos“ des Euripides von sich aus weggelassen haben, so wie er auch beim „Hercules furens“ auf das Motiv des Auguriums, das wir im euripideischen „Herakles“ fanden, verzichtet hat, oder mag der erste Hippolytos des Euripides, den sich ja Seneca zur Vorlage genommen hat, diesen Zug überhaupt nicht enthalten haben.

[1] Die Fackeln in den Händen des Gemordeten besagen, daß er selbst eine Erinys ist; das ist er als eine noch ungerächte Seele, die keine Ruhe finden kann. Man erkennt in diesem Zug sofort den merkwürdig klaren Ausdruck der uralten und ursprünglichen Vorstellung, daß die Erinys nichts anderes ist als die Seele des Toten selbst (Rohde, Rhein. Mus. L 6 ff. = Kleine Schriften II 229 ff. und Psyche[4] I 270).

gräßlichen Bild schweifen; auch sie selbst, das weiß sie wohl, muß stets in der Furcht schweben, dasselbe Schicksal wie ihr Bruder zu erleiden. Da ist es nicht verwunderlich, daß diese Gedanken, teils Erinnerungen, teils Befürchtungen, im Schlaf wiederkehren und sich zu Träumen verdichten. Ein feiner Zug ist es auch, wenn der Dichter nicht nur einmal den Traum kommen, sondern öfters sich wiederholen läßt: das zeugt für die Intensität, mit der Octavia an das Schicksal ihres Bruders und an ihr eigenes denkt.

Die Träume erhöhen nur noch mehr die steten Befürchtungen Octavias um ihr Leben, und für die Zuschauer werden sie zu Erregern angstvoller Spannung. Sie lassen uns zugleich — ähnlich wie der Traum der taurischen Iphigeneia — einen Blick tun in den Seelenzustand der Unglücklichen.

Als unheilkündendes Moment kommt zum Traum noch ein Prodigium: am nördlichen Himmel hat Octavia einen Kometen erblickt (231 ff.), ein auch von Tacitus [1] und von Seneca [2] berichtetes Zeichen. Der allbekannte Volksglaube, der sich an das Erscheinen von Kometen knüpft, mag hier nur durch das Zeugnis des Tacitus (aaO.) und des Sueton (Nero Kap. 36) belegt werden [3].

Doch auch das Gegenspiel, Poppaea, wird durch ein Zeichen erschreckt. In vergangener Nacht, der ersten nach ihrer offiziellen Vermählung mit Nero, träumt sie (712 ff.), das Brautgemach werde von einer traurig klagenden Schar umlagert: die römischen Matronen — die Gespielinnen der Poppaea — schlagen sich mit aufgelösten Haaren die Brüste. Agrippina schwingt unter furchtbarem Trompetenton [4] eine blutbespritzte Fackel; unwillkürlich dazu gezwungen, folgt Poppaea der Kaiserin-Mutter — da plötzlich klafft vor ihr ein Abgrund: sie stürzt hinab und sinkt dort auf ihr Ehebett nieder. Da sieht sie ihren einstigen Gatten Crispinus und

[1] Annalen XIV 12. [2] Quaestiones naturales VII 21, 3.

[3] Siehe Gundel *De stellarum appellatione et religione Romana* 141 ff. (RGVV III 233 ff.).

[4] Swoboda aaO. III 371 bemerkt, daß die Schatten unter dem Klang der Tuba auf der acherontischen Stiege des Theaters zur Bühne emporstiegen.

ihren Sohn nahen. Crispinus will sich eilends in ihre Arme werfen und sie mit Küssen bedecken — jetzt stürmt plötzlich Nero in ihr Haus und durchbohrt den Hals des Crispinus mit dem Schwert[1].

Auch dieser Traum[2] verrät in seiner Gestalt aufs deutlichste, daß er dem wirklichen Leben entnommen, wenn nicht geradezu historisch ist. Das letztere scheint mir das wahr-

[1] Nordmeyer *De Octaviae fabula*, Jahrbücher für Philologie Suppl. XIX 267 weist nach, daß Nero nicht sich selbst das Schwert in die Kehle stößt, wie z. B. Swoboda aaO. 372 und Braun aaO. 40 meinten — sie fanden darin einen Hinweis auf das Lebensende Neros (Sueton Nero Kap. 49) —, sondern seinem Nebenbuhler Crispinus.

[2] Der Traum ist zu einem Teil Realität, soweit er das Erscheinen der Agrippina betrifft; sie hat sich V. 593 ff. dem Zuschauer leibhaftig gezeigt und dabei das künftige Schicksal Neros prophezeit (629 ff.). Die Prophezeiung kann erst nach dem Tode Neros geschrieben sein, wie nach vielen Anderen Ladek, Die römische Tragödie Octavia und die Elektra des Sophokles, im Wiener Eranos zur Grazer Philologenversammlung (Wien 1909) 194 mit Recht betont. Die anderen Züge des Traumes sind nicht Realität, sondern nur Geburten der Phantasie. Die Technik, dem Traum wenigstens zu einem Teil einen realen Bestandteil zu geben, ist unverkennbar Nachahmung griechischer Vorbilder, etwa der euripideischen „Hekabe" — Schatten des Polydoros auf der Bühne, Traum der Hekabe —, die für uns neben den „Eumeniden" des Aischylos das einzige derartige griechische Beispiel ist. Ein weiterer mit der „Hekabe" paralleler Zug ist es, wenn die im Traum erscheinende Person noch keine Rache erlangt und darum noch keine Ruhe gefunden hat. Ich möchte annehmen, der Dichter der „Octavia" habe die euripideische „Hekabe" direkt benutzt und auch die Idee zur Verwendung des Schattens der Agrippina aus der Schattenerscheinung des Polydoros genommen. Das erscheint mir wahrscheinlicher als der Versuch von Braun aaO. 17, das Erscheinen Agrippinas aus dem Chorlied 371 ff. der „Troades" des Seneca entstehen zu lassen. Ladek (Wiener Eranos 194) hebt als ein den Dichter zur Einführung des Schattens mitbestimmendes Moment die Verse 488 ff. der sophokleischen „Elektra" hervor. Das widerstreitet meiner Annahme durchaus nicht; die Technik, den Schatten auf der Bühne selbst erscheinen zu lassen, kam dem Dichter nicht aus der „Elektra". — Die Schattenerscheinung mitten im Drama statt am Anfang ist eine Singularität, wie schon Swoboda aaO. III 356 gesehen hat. Aber man wird die Folgerung Swobodas, die Erscheinung Agrippinas sei an den Beginn der Tragödie zu setzen, nicht billigen; vor der Umstellung wird diese Partie gerade durch ihre Singularität geschützt. Übrigens erkennt auch Swoboda (aaO. 371 f.) die unmittelbare Aufeinanderfolge von Schattenerscheinung und Traum als wirkungsvoll an.

scheinlichste zu sein, wenn wir auch nicht sagen können, aus welcher Quelle er stammt.

In den Armen Neros ist die Neuvermählte eingeschlummert; vor der Brautkammer singen die Gespielinnen das Epithalamion; doch im Gehör der Träumenden wird aus ihm ein Trauerlied.

Die Erwähnung der Tuba wird man wohl auf das von Tacitus (Annalen XIV 10) berichtete Volksgerücht zurückführen dürfen[1]: *Et erant, qui crederent sonitum tubae collibus circum editis planctusque tumulo matris audiri.*

Das Bild Agrippinas ist aus zwei Vorstellungen zusammengeflossen: als Geleiterin der Braut trägt sie die Hochzeitsfackel[2]; das kann sie nur, wenn sie aus dem Hades heraufsteigt; die Gestalt, die ihr als einem ungerächten Schatten zukommt, ist die einer Erinys, nach der ursprünglichen, auch in dem Traum der Octavia deutlich zum Ausdruck kommenden Vorstellung, daß die Erinys die Seele des Toten selbst ist. In der Hand der ermordeten Agrippina muß sich die Brautfackel in das typische Attribut der Erinyen[3], die drohend geschwungene Fackel, verwandeln[4]. Daß Agrippina wirklich zur Furie wird, beweisen die Worte (723) *vultu minaci saeva quatiebat facem* und das Blut an der Fackel (722).

Der Zug des Traumes, daß Poppaea in einen Abgrund gleitet, ist psychologisch vortrefflich beobachtet, ein jeder weiß aus eigener Erfahrung, daß man im Traum öfters einen solchen Sturz erlebt[5].

---

[1] Das hat schon Braun aaO. 45 getan, aber mit dem Fehler, die Anregung für den Dichter der „Octavia“ in der Tacitusstelle selbst zu erblicken statt bloß in dem von Tacitus erzählten Glauben des Volkes.

[2] *Praeferens dextra facem thalamis scelestis* (594 f.).

[3] Man braucht hier nur an die zahllosen Darstellungen der Kunst zu erinnern.

[4] Dieser Zug erinnert uns an das Lied der Kassandra in den euripideischen „Troades“ (308 ff.), wo sie Hekate anruft, sie statt der Brautmutter solle die Hochzeitsfackel tragen. Denselben Zug hat auch das Lied Octavias zu Beginn der Tragödie (23 f.).

[5] Vgl. über diese „Streckreizträume“ Scherner, Das Leben des Traums (Berlin 1861) 164 und Strümpell, Die Natur und Entstehung der Träume 118.

Die Träumende sinkt auf ihr Ehelager nieder; der Ort wechselt also, eine ganz gewöhnliche Erscheinung im Traumleben[1]. Wenn Poppaea ihren früheren Gemahl in ihre Arme eilen sieht, so ist das ein erotischer Zug, übernommen, wie Ladek[2] gesehen hat, aus dem Traum in der sophokleischen Elektra (V. 418).

Daß der Dichter den Traum gerade in die Hochzeitsnacht setzt, erscheint einerseits psychologisch gut motiviert, da schwerlich an einem Tag das Seelenleben des Weibes so heftig pulsiert als am Tag der Vermählung[3], andererseits aber geeignet, dem Traum besondere Bedeutung zu verleihen, da nach weit verbreitetem Volksglauben[4] Träume, die der zum erstenmal auf einem ihm bisher fremden Lager und an fremdem Ort Schlafende hat, von ganz hervorragender Wichtigkeit sind und mehr als andere in Erfüllung gehen; in ganz besonderem Maße trifft das natürlich für die Hochzeitsnacht zu[5]; knüpft doch der Volksglaube, auch noch in unseren Tagen[6], an das Vermählungsfest ganz besonders zahlreiche superstitiöse Vorstellungen.

Die Amme sucht aus Liebedienerei der Neuvermählten den Traum umzudeuten in bonam partem (740 ff.), Interpretationskünste, die ihresgleichen suchen an Vergewaltigung des wahren Sinnes des nächtlichen Gesichts[7]. Die Auslegung der Amme wird zwar von Poppaea nicht ausdrücklich als

---

[1] Vgl. oben S. 114. [2] Wiener Eranos 195.

[3] Wenn das schon bei jedem Weibe der Fall ist, wieviel mehr bei der ehrgeizigen Poppaea, die an diesem Tage das höchste Ziel ehrsüchtiger Wünsche, die eine römische Dame hegen konnte, erreicht: offiziell anerkannte Gemahlin des Caesar, nicht bloß seine Konkubine zu sein.

[4] Wuttke-Meyer, Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart (Berlin 1900) 228.

[5] In gewissen Nächten sind nach der Volksanschauung Träume besonders bedeutsam, z. B. in der Weihnachtsnacht, in den Zwölfnächten, an Sonn- und Feiertagen. Siehe Wuttke-Meyer aaO.

[6] Erwähnt sei nur Wuttke-Meyer aaO. 368 ff., wo zahlreiche Belege gegeben sind.

[7] Darin liegt ein Stück Charakteristik der Amme: solche Verdrehungen der Fürstin zuliebe haben sich nicht einmal die μάντεις der „Choephoren“ erlaubt (siehe oben S. 30 Anm. 2), als sie den Traum Klytaimestras zu deuten hatten.

falsch zurückgewiesen, aber wie wenig sie ihr Glauben schenkt, beweist es, wenn sie den Göttern Opferspenden darbringen will, um das im Traum angekündigte Unheil abzuwenden (756ff.), und die Nutrix auffordert, ein Gleiches zu tun — der stereotype Versuch, die Erfüllung von Schreckträumen abzuwehren, auch dieser Zug zweifellos aus der Elektra des Sophokles übernommen [1].

Sowohl der Traum Octavias als der Poppaeas sind so beschaffen, daß sie nicht dem ganzen Inhalt nach in Erfüllung gehen können, da sie großenteils Erinnerungsbilder sind. In beiden Träumen aber kündet sich doch eine Gefahr an, und diese tritt noch im Verlauf des Dramas bei beiden in die Erscheinung: die Abführung Octavias zum Tode (874ff.), und bei Poppaea der Einbruch der Volksmasse in den Kaiserpalast, der, wenn auch für den Augenblick zurückgewiesen, doch ein Symptom ist für die Stimmung des Volkes und damit das künftige Schicksal Neros und Poppaeas vorausahnen läßt.

Beide Träume haben nur die Bedeutung für den äußeren Bau des Dramas, daß sie das Auftreten der Personen (Octavias und Poppaeas) motivieren; in der Hauptsache aber dienen sie der Absicht, beim Hörer psychische Wirkungen hervorzubringen.

Der Traum Poppaeas steht nicht am Anfang des Stückes, wird da auch nicht einmal angedeutet [2], sondern erst in der Mitte. Er teilt diese Eigentümlichkeit mit dem Traum im „Rhesos" und dem Traum Andromaches in den „Troades" des Seneca. Das Vorkommen von zwei Träumen in der „Octavia" ist eine Erscheinung, die in keinem zweiten antiken Drama eine Parallele hat. Braun [3] macht auf die auffallenden Ähn-

[1] Ladek, Wiener Eranos 195.

[2] Der Traum könnte auch gar nicht angedeutet werden, da der Beginn des Dramas um zwei Tage früher fällt als der Traum; Braun aaO. 11 weist nach, daß die Zeit der Tragödie sich auf drei Tage und zwei Nächte erstreckt: erste Nacht Traum der Octavia; zweite Nacht Traum der Poppaea.

[3] AaO. 12ff. — Ladek aaO. weist wohl mit mehr Recht auf die auffallenden Parallelen mit der sophokleischen „Elektra" hin; das Traummotiv zeigt hier unzweifelhaft weit größere Verwandtschaft mit dem Traum Klytaimestras als mit dem Andromaches. Die Anregung zur Einführung des Traums hat der römische Tragiker wohl unbestreitbar von Sophokles bekommen.

lichkeiten zwischen diesem Drama und den „Troades“ aufmerksam, z. B. in dem Traum der Andromache und dem Traum Poppaeas[1].

[1] Dasselbe Traummotiv wie hier — wirkliche Erscheinung eines Schattens und dann Erzählung des Traums, in dem der Schatten eine Rolle spielte — findet sich in direkter Abhängigkeit von der „Octavia“ (Creizenach aaO. II 32) in der Tragödie *De Thurcis et Suldano* des Jakob Locher Philomusos: Papst Alexander VI. erzählt, er sei im Traum durch die — auf der Bühne wirklich erscheinende — Gestalt der trauernden Fides geängstigt worden. Dasselbe Motiv kehrt wieder in der „Dido“ des Alessandro Pazzi (Creizenach aaO. 392): Sichaeus erscheint der Dido im Traum und zugleich leibhaftig für die Zuschauer. In der *Cleopatra captive* des Etienne Jodell erscheint der Kleopatra im Traum der Schatten des Antonius, der den ersten Akt mit der Ankündigung ihres Todes eröffnet hat (Creizenach aaO. 441); Creizenach (aaO. 442) nimmt aber hier Abhängigkeit von der „Hekabe“ des Euripides an.

Fünftes Kapitel

# Aristophanes

## § 39. Ritter

Das Stück zeigt uns die Verwendung des, wie wir sahen, in der Tragödie so viel gebrauchten Motivs in der Komödie.

Die ganz groteske Verhöhnung der zu Aristophanes' Zeiten in unglaublicher Blüte stehenden Mantik, besonders der Oionoskopie, in der kurzen aischrologischen Szene zu Beginn des Stückes (26ff.) ist ein kleines Prooimion zu dieser Komödie, der Orakelkomödie par excellence.

Kleon hat eine ängstlich gehütete Rolle mit Orakelsprüchen bei sich, die ihm Nikias wegstiehlt (116). Der Inhalt ist (129):

*ὡς πρῶτα μὲν στυππειοπώλης γίγνεται,*
*ὃς πρῶτος ἕξει τῆς πόλεως τὰ πράγματα . . .*
132 *μετὰ τοῦτον αὖθις προβατοπώλης δεύτερος . . .*
134 *κρατεῖν, ἕως ἕτερος ἀνὴρ βδελυρώτερος*
*αὐτοῦ γένοιτο· μετὰ δὲ ταῦτ᾽ ἀπόλλυται.*
*ἐπιγίγνεται γὰρ βυρσοπώλης ὁ Παφλαγών,*
*ἅρπαξ, κεκράκτης, Κυκλοβόρου φωνὴν ἔχων.*

Soweit ist das Orakel schon in Erfüllung gegangen[1]; in äußerster Spannung will daher Nikias von Demosthenes weiter

[1] Der, wie wir oft sahen, typische Zug, um den Weissagungen Glaubwürdigkeit zu geben.

hören, wer der Herrschaft des Paphlagoniers ein Ende machen wird; 143: *Ἀλλαντοπώλης ἔσθ᾽ ὁ τοῦτον ἐξελῶν.*

Beide Sklaven tragen gewaltiges Verlangen, den kommenden Mann ausfindig zu machen und bekunden damit, wie verhaßt ihnen Kleon ist. Da erscheint ein Wursthändler, in dem die beiden Sklaven sofort den im Orakel Verheißenen, den Gottgesandten, erkennen und begrüßen. In unvergleichlicher Ergötzlichkeit macht Demosthenes den Nichtsahnenden mit seiner neuen Würde bekannt und preist die Herrlichkeiten und Ehren, die ihm bevorstehen. Nun erfahren wir den Wortlaut des Orakels (197):

> *Ἀλλ᾽ ὁπόταν μάρψῃ βυρσαίετος ἀγκυλοχήλης*
> *γαμφηλῇσι δράκοντα κοάλεμον αἱματοπώτην,*
> *δὴ τότε Παφλαγόνων μὲν ἀπόλλυται ἡ σκοροδάλμη,*
> *κοιλιοπώλῃσιν δὲ θεὸς μέγα κῦδος ὀπάζει,*
> *αἴ κα μὴ πωλεῖν ἀλλᾶντας μᾶλλον ἕλωνται*[1].

Daß das Orakel nur der aristophanischen Phantasie und nicht irgendeinem wirklichen Göttersprüch seine Existenz verdankt, versteht sich von selbst. Vortrefflich ist der dunkle Orakelstil mit dem höchst trivialen Dilemma am Schluß gelungen. Der Beginn des Orakels mit *ἀλλ᾽ ὁπόταν* hier so gut wie in den „Vögeln“ und in der „Lysistrate“ ist eine getreue Kopie wirklicher Sprüche[2], wie sie uns literarisch oft begegnen[3]; auch das Säkularorakel (Diels, Sibyllinische Blätter 133) hat diese stereotypen Einleitungsworte.

Agorakritos vermag die Beziehung des Göttersprüchs auf seine Person nicht zu erkennen; da liefert ihm der Sklave sofort eine klare Interpretation mit einer erstaunlichen Gewandtheit. Damit will Aristophanes offenbar spottend darauf hinweisen, daß die Athener insgesamt, nicht bloß die berufs-

---

[1] Lukian ahmt im *Ζεὺς τραγῳδός* Kap. 31 diese Orakelparodie nach, vgl. Helm, Lucian und Menipp 137.

[2] Siehe die Zusammenstellung der griechischen, bei griechischen und römischen Schriftstellern überlieferten Orakel von Hendeß, Oracula Graeca, Dissertationes Halenses IV (1877) 1 ff.

[3] Z. B. Herodot I 55, III 57, VI 77, VIII 77; Plutarch Moralia 399 c (Bernardakis liest hier *ὁπότε*), Pausanias IX 17, 5, Suidas s. v. *Ἰουλιανός*; vgl. van Leeuwen zur Stelle des Aristophanes.

mäßigen Hypopheten, es in der Kunst, Orakel tendenziös zu deuten, außerordentlich weit gebracht hatten.

Als Quelle der Sprüche werden nebeneinander der uralte Seher Bakis[1] und der delphische Apollon genannt (Bakis 123, 124, 1003; Apollon 220, 1047, 1081). Unter den Orakelsprüchen des Kleon ist auch einer, des Inhalts (798): *Ὡς τοῦτον (τὸν δῆμον) δεῖ ποτ' ἐν Ἀρκαδίᾳ πεντωβόλου ἡλιάσασθαι, ἢν ἀναμείνῃ.* Damit eröffnet sich für das attische Volk eine ungeahnte Aussicht; Athen wird den Peloponnes in seine Gewalt bringen, und attische Bürger werden in Arkadien als Geschworene richten mit nicht weniger als fünf Obolen Diäten. Man sieht, das delphische Orakel steht ganz auf der Höhe der Zeit; erst seit kurzem (Schol. Wespen 88) war von Kleon der Richtersold in Athen von zwei auf drei Obolen erhöht worden. Das Orakel ist vielleicht Nachbildung eines wirklichen, den Lakedaimoniern einst erteilten Spruches (Herodot I 66)[2].

Kleon kramt endlich, als sich die Gunst des Demos so sehr zu Agorakritos hinneigt, daß ihm der Demos einen Siegelring übergeben und ihn zum Verwalter ernennen will (959 ff.), seine Orakelweisheit aus. Aber auch Agorakritos hat sich mit diesem modernen politischen Kampfmittel bewaffnet; wie er das erstemal die Bühne betritt, ahnt er noch nicht die ihm durch den Spruch des delphischen Gottes zugedachte hohe Stellung, hat also nicht im Besitz solcher Orakel sein können; aber von dem einen Sklaven vorbereitet, hat sich der Wursthändler schnell in sein Amt eingearbeitet und sich in größter Schnelligkeit mit dem für den Politiker unentbehrlichen Requisit von mächtigen Orakelschriftrollen versehen. Mit diesen Rollen schwer bepackt, rücken beide Gegner vor dem Demos an.

Es beginnt der Agon. Kleon nennt als Urheber seiner Prophezeiungen den Bakis, der Wursthändler den fingierten Glanis (1004). Der Inhalt der Rollen des Agorakritos bezieht sich zum Teil auf die kleinsten Kleinigkeiten und Alltäglichkeiten, auf Linsen und Fische ebenso wie auf wichtige poli-

---

[1] Vgl. über ihn Bouché-Leclercq *Histoire de la divination dans l'antiquité* II 105 ff. [2] Van Leeuwen zur Stelle.

tische Situationen. Nun ergießt sich über den armen Demos eine wahre Flut von Orakelsprüchen, die sich durch feierlichen Schwulst[1], Dunkelheit und Fähigkeit zu vieldeutiger Auslegung auszeichnen.

Die Interpretationskunst der beiden Gegner feiert wahre Triumphe. Als die beiden Gegner genug Orakel[2] aufgetischt haben, kommt Kleon auf den guten Einfall, seine Zuflucht zu nehmen zu dem Mittel der Träume[3] (1090). Aber Agorakritos greift behend dieses Motiv auf und ergötzt durch Erzählung eines noch viel herrlicheren Traums den Demos so, daß er ihm endgültig den Sieg zuerkennen muß.

Ein Mittel nur bleibt Kleon noch übrig; er hält sich an den delphischen Orakelspruch, den er so ängstlich gehütet hat, und examiniert Agorakritos[4]. Aber leider ist diesmal das Orakel Apollons vollkommen in Erfüllung gegangen; alles Drehen und Deuteln hilft nichts mehr. Kleon hat endgültig seine Rolle nach Götterwillen ausgespielt.

Die Komödie ist, wie man sieht, zu einem guten Teil auf dem Divinationsmotiv aufgebaut: die Kenntnis des von Kleon

---

[1] Besonders der Spruch *Φράζευ Ἐρεχθείδη, λογίων ὁδὸν κτλ.* klingt durch die Herbeiziehung des alten Heroennamens sehr feierlich; der Anfang mit *φράζευ* ist wirklichen Orakelsprüchen entnommen, wie wir z. B. aus dem von Herodot VIII 20 erwähnten Spruch sehen. Der Spruch *ἔστι γυνή, τέξει δὲ λέονθ' κτλ.* ist nach Götte (Das delphische Orakel, Leipzig 1839, 25) eine Parodie des Orakels auf Kypselos (Herodot V 92), der Schlußvers *τεῖχος ποιήσας ξύλινον κτλ.* ist ganz evident Nachahmung des bekannten den Athenern erteilten Orakels (Herodot VII 141).

[2] Als letzten Trumpf will Kleon das Orakel *αἰετὸς ἐν νεφέλῃσιν κτλ.* ausspielen, das vorhin der Demos selbst zu hören verlangt hat (1012 f.) und das, wie daraus hervorgeht, den Athenern gewaltig gefallen haben muß. Schon in den *Δαιταλῆς* hatte Aristophanes dieses Orakel angebracht (Schol. Ritter 1013 = CAF fr. 230) und ebenso hat er es dann wieder in den Vögeln (978) verwendet. Den Wortlaut des historischen Orakels gibt Schol. Ritter 1013 an. Kleon wird aber bei der Erwähnung des Orakels vom Wursthändler übertrumpft, der dem Machtbereich des athenischen Volkes viel weitere Gebiete eröffnet als Kleon in seiner Fassung des Orakels. Das ist wieder freie Erfindung des Dichters; der historische Spruch sagt nichts von einer räumlich fixierten Herrschaft Athens. [3] Siehe Hey aaO. 24.

[4] Das wird wohl mit Recht von Klein, Geschichte des Dramas II 111 als eine Parodie der in der Tragödie vorkommenden „Orakel-Erfüllungs-Katastrophen" betrachtet; Klein denkt dabei vor allem an den Oidipusmythos.

so ängstlich gehüteten Orakels gibt den Sklaven die Anregung, die Herrschaft des Demagogen zu stürzen. Das wäre etwa das „aufregende Moment“. Das Orakel weist den Weg zur Beseitigung Kleons, das Orakel gibt dem Wursthändler die neue Würde. Um diese entspinnt sich dann der Agon, der sich durchs ganze Drama hinzieht; ohne Kenntnis des Spruches wäre es dem Wursthändler niemals eingefallen, sich eine solche Stellung anzumaßen. Der Agon wird zum Teil ausgefochten durch Orakel- und Sehersprüche, zuletzt mit einem Traum; der Kampf wird entschieden wieder durch den Orakelspruch.

## § 40. Wolken

In der Expositionsszene findet sich das Traummotiv, aber nicht in epischer Form, wie in der Tragödie, sondern dramatisch viel wirkungsvoller. Wir sehen den Träumenden selbst; dazu ist natürlich nötig, daß der Dichter ihn im Schlaf sprechen läßt. So träumt Pheidippides von seinen Pferden und redet im Schlaf von ihnen[1] (25 und 28).

Dieses Motiv dient wesentlich zur Exposition und Charakterisierung: die Zuschauer sollen die noble Passion des jungen Herrn kennen lernen. Zugleich ist das Erwachen auf der Bühne stets von einer gewissen komischen Wirkung; daher ist vom Dichter das Motiv des Erwachens noch öfters verwendet worden[2].

## § 41. Wespen

Das Stück hat wieder das Traummotiv in der Expositionsszene[3]. Beide zur Bewachung des Philokleon aufgestellten Sklaven, Xanthias und Sosias, haben Träume gehabt. Xanthias hat geträumt (15 ff.):

*Ἐδόκουν ἀετὸν*
*καταπτάμενον εἰς τὴν ἀγορὰν μέγαν πάνυ*

[1] Vgl. über diese Szene Hey aaO. 22 f. Bereits der Scholiast hat die psychologische Erklärung dieser Träume gegeben.

[2] In den „Wespen“ und „Thesmophoriazusen“.

[3] Vgl. Hey aaO. 23 f.

ἀναρπάσαντα τοῖς ὄνυξιν ἀσπίδα
φέρειν ἐπίχαλκον ἀνεκὰς εἰς τὸν οὐρανόν,
κἄπειτα ταύτην ἀποβαλεῖν Κλεώνυμον.

Sosias dagegen erzählt (31 ff.):

Ἔδοξέ μοι περὶ πρῶτον ὕπνον ἐν τῇ πνυκὶ
ἐκκλησιάζειν πρόβατα συγκαθήμενα,
βακτηρίας ἔχοντα καὶ τριβώνια·
κἄπειτα τούτοις τοῖς προβάτοισι μοὐδόκει
δημηγορεῖν φάλαινα πανδοκεύτρια,
ἔχουσα φωνὴν ἐμπεπρημένης ὑός . . .
39 εἶθ᾽ ἡ μιαρὰ φάλαιν᾽ ἔχουσα τρυτάνην
ἵστη βόειον δημόν . . . . . .
42 ἐδόκει δέ μοι Θέωρος αὐτῆς πλησίον
χαμαὶ καθῆσθαι, τὴν κεφαλὴν κόρακος ἔχων.
εἶτ᾽ Ἀλκιβιάδης εἶπε πρός με τραυλίσας·
ὁλᾷς; Θέωλος τὴν κεφαλὴν κόλακος ἔχει.

Der bedeutendere Traum ist natürlich der des Sosias; er ist in der für die Griechen so charakteristischen Form des Agon in wirkungsvoller Steigerung einem Traum des Xanthias entgegengestellt. Der Dichter kleidet seine Geißelhiebe für Kleonymos, Volk, Kleon, Theoros und Alkibiades in Träume ein, statt sie, wie er es sonst meist tut, direkt dem Publikum zu verabfolgen: sie erhalten dadurch eine höhere Berechtigung, weil ja aus den Träumen die Götter reden. Von Wirksamkeit ist es natürlich auch, daß Aristophanes im Traum für die Personen die charakteristischen Tiergestalten setzen kann, für den attischen Demos Schafe[1], für Kleon[2] ein alles verschlingendes Untier.

Die Gestaltung der beiden Träume ist nur der dichterischen Phantasie entsprungen; das freie Walten des Traumes ist mit genialer Kunst hier nachgeahmt; das Einzelne ist von Hey aaO. trefflich dargelegt[3].

[1] Der Scholiast: *Πρόβατα δὲ τοὺς Ἀθηναίους φησί, διαβάλλων τὸ προβατῶδες αὐτῶν.* Diese Metapher hat Aristophanes bereits Ritter 264 und Wolken 1203 angewendet. Vgl. Blümner, Über Gleichnisse und Metapher in der attischen Komödie 220. [2] Wie schon der Scholiast gesehen hat.

[3] Die Form der Träume verrät feine psychologische Beobachtung; wir

Das delphische Orakel muß im Stück auch seinen Hieb bekommen: Philokleon motiviert seine andauernden Versuche, aus der Bewachung zu entkommen und in die Heliaia zu eilen, mit dem Spruch, den ihm einst Loxias erteilt habe (158 ff.):

*Ὁ γὰρ θεὸς*
*μαντευομένῳ μοὔχρησεν ἐν Δελφοῖς ποτέ,*
*ὅταν τις ἐκφύγῃ μ', ἀποσκλῆναι τότε.*

Das ist, wie sich versteht, blanke Erfindung des Alten. Noch ein zweites Mal wird das Orakelmotiv verwendet: als Bdelykleon seinem Vater den genialen Vorschlag eines Privat-Schwurgerichtchens gemacht hat, und als Philokleon den Vorschlag akzeptiert hat, erinnert er sich eines Orakelspruches (799 ff.):

*Ὅρα τὸ χρῆμα· τὰ λόγι' ὡς περαίνεται.*
*ἠκηκόειν γὰρ ὡς Ἀθηναῖοί ποτε*
*δικάσοιεν ἐπὶ ταῖς οἰκίαισι τὰς δίκας,*
*κἀν τοῖς προθύροις ἐνοικοδομήσοι πᾶς ἀνὴρ*
*αὑτῷ δικαστηρίδιον μικρὸν πάνυ,*
*ὥσπερ Ἑκάτειον, πανταχοῦ πρὸ τῶν θυρῶν.*

Das ist wohl Parodie des im Mythos häufigen Motivs, daß jemand beim Eintritt bestimmter Ereignisse sich an einen Götterspruch, der den Eintritt verkündet hatte und der ihm aus dem Gedächtnis entschwunden war, wieder erinnert; wir brauchen bloß an den Oidipusmythos und an die „Trachinierinnen“ zu erinnern. Zugleich dient das Motiv hier zur Charakterisierung des Philokleon; daneben ist wohl auch noch ein gewisser komischer Effekt beabsichtigt. Für Philokleon, der als Mann der „guten alten Zeit“ an Göttersprüche glaubt, ist damit die Richtigkeit des von seinem Sohne vorgeschlagenen Verfahrens entschieden.

---

fühlen uns einigermaßen erinnert an den Traum der taurischen Iphigeneia des Euripides, die allerdings zur Zeit der Aufführung der Wespen noch nicht geschaffen war. Aristophanes zeigt sich hier mit seiner psychologischen Kenntnis offenbar als ein Schüler der von ihm so leidenschaftlich bekämpften Sophistik.

## § 42. Frieden

Diese Komödie zeigt uns das Motiv von einer etwas anderen Seite als die „Ritter“. Bei der Zurüstung des Opfermahles, das Trygaios beim Friedensfest feiern will, erscheint der Seher Hierokles von Oreos und sucht für sich einen Teil des Mahles zu erobern. Er sucht das Friedensfest zu stören, indem er Sehersprüche vorbringt (1075 ff.):

*Οὐ γάρ πω τοῦτ' ἐστὶ φίλον μακάρεσσι θεοῖσιν*
*φυλόπιδος λῆξαι, πρίν κεν λύκος οἶν ὑμεναιοῖ.*
1077 *ὡς ἡ σφονδύλη φεύγουσα πονηρότατον βδεῖ,*
*χἠ κώδων ἀκαλανθὶς ἐπειγομένη τυφλὰ τίκτει,*
*τουτάκις οὔπω χρῆν τὴν εἰρήνην πεποιῆσθαι.*

Die dramaturgische Bedeutung der Sehersprüche ist hier sehr gering; sie helfen eine kleine possenhafte Szene in Form eines Agon einführen.

Viel wichtiger ist die Tendenz des Dichters, die friedensfeindlichen Bestrebungen der durch die kriegswütigen Parteiführer beeinflußten Seher und Priester zu geißeln. In der Verspottung der engen Beziehungen politischer Parteiführer zur Mantik wiederholt hier Aristophanes das schon in den Rittern ungleich ausführlicher behandelte Motiv.

Die Form des Sehersprüches ist selbstverständlich freie Erfindung des Dichters; es sind hier in der Hauptsache einige Adynata (siehe das Scholion) verwendet.

## § 43. Vögel

Die „Vögel“ verspotten schon im Prologos die Mantik oder vielmehr die Oionoskopie. Euelpides und Peisthetairos machen sich auf ihre Wanderschaft, jeder auf seiner Hand als Wegweiser einen Vogel tragend, jener eine Dohle, dieser eine Krähe. Die beiden Tiere stimmen natürlich in ihren Weisungen nicht überein; wenn die Dohle z. B. den Weg vorwärts weist (V. 1), zeigt die Krähe nach rückwärts (V. 2), bis endlich beide Vögel übereinstimmend nach oben weisen

(49 ff.)[1]. Die beiden Athener müssen mit ihren Wegführern des öfteren Zwiesprache halten und sie zu deutlicheren Zeichen zu veranlassen suchen, ein gewiß sehr komisch wirkendes Motiv, ebenso wie die stete Ungewißheit der beiden Männer.

Aristophanes nimmt als Weissagevögel die Krähe, das Sinnbild der Schwatzhaftigkeit[2], und die Dohle, vornehmlich das Symbol der Boshaftigkeit und des Scheltens[3].

Der Dichter will die Sucht der Athener nach Wunderzeichen und göttlichen Winken auch in diesem Stück brandmarken, so wie er es einst schon in den „Rittern“ getan hatte. Seine Gesinnung läßt er in unserer Komödie in der Parabase klar genug aussprechen (719 ff.):

*Ὄρνιν τε νομίζετε πάνθ᾽ ὅσαπερ περὶ μαντείας διακρίνει·*
*φήμη γ᾽ ὑμῖν ὄρνις ἐστί, πταρμόν τ᾽ ὄρνιθα καλεῖτε,*
*ξύμβολον ὄρνιν, φωνὴν ὄρνιν, θεράποντ᾽ ὄρνιν, ὄνον ὄρνιν.*

Unter den zahlreichen Athenern, die sich im neugegründeten Wolkenkuckucksheim ansiedeln wollen, erscheint auch ein Wahrsager mit einem Spruch des — Bakis.

Peisthetairos fragt den Orakelpriester, warum er den Spruch nicht schon vor der Gründung von Nephelokokkygia verkündet habe; in echtem Orakelton antwortet er (965): *Τὸ θεῖον ἐνεπόδιζέ με.* Dann läßt er den Spruch über den Peisthetairos ergehen (967 ff.):

*Ἀλλ᾽ ὅταν οἰκήσωσι λύκοι πολιαί τε κορῶναι*
*ἐν ταὐτῷ τὸ μεταξὺ Κορίνθου καὶ Σικυῶνος,*
971 *πρῶτον Πανδώρᾳ θῦσαι λευκότριχα κριόν·*
*ὃς δέ κ᾽ ἐμῶν ἐπέων ἔλθῃ πρώτιστα προφήτης,*
*τῷ δόμεν ἱμάτιον καθαρὸν καὶ καινὰ πέδιλα*
975 *καὶ φιάλην δοῦναι, καὶ σπλάγχνων χεῖρ᾽ ἐπιπλῆσαι.*
977 *κἂν μέν, θέσπιε κοῦρε, ποιῇς ταῦθ᾽ ὡς ἐπιτέλλω,*
*αἰετὸς ἐν νεφέλῃσι γενήσεαι· αἰ δέ κε μὴ δῷς,*
*οὐκ ἔσει οὐ τρυγὼν οὐδ᾽ αἰετός, οὐ δρυκολάπτης.*

Doch auf Peisthetairos vermag auch der absichtlich vom Chresmologen an den Schluß gestellte Adler-Orakelspruch, an

---

[1] Siehe Parallelen zu dieser Stelle bei Norden, Kommentar zu Vergil Aeneis VI S. 170 ff. [2] Blümner aaO. 228. [3] Blümner aaO.

dem sich ja der Demos in den „Rittern“ so sehr ergötzt, keinen Eindruck zu machen; er beantwortet den Spruch mit einem geschwind komponierten apollinischen Bescheid (983 ff.):

*Αὐτὰρ ἐπὴν ἄκλητος ἰὼν ἄνθρωπος ἀλαζὼν*
*λυπῇ θύοντας καὶ σπλαγχνεύειν ἐπιθυμῇ,*
*δὴ τότε χρὴ τύπτειν αὐτὸν πλευρῶν τὸ μεταξύ . . .*
987 *καὶ φείδου μηδὲν μηδ' αἰετοῦ ἐν νεφέλῃσιν,*
*μήτ' ἢν Λάμπων ᾖ μήτ' ἢν ὁ μέγας Διοπείθης.*

Peisthetairos hält ihm die Rolle vor, in der das Orakel geschrieben steht — die Peitsche —, und jagt ihn mit Hieben davon.

Das Divinationsmotiv hier steht dem im „Frieden“ verwendeten Motiv sehr nahe; es dient dramaturgisch nur zur Einführung einer der kleinen possenhaften Komödienszenen hinter der Parabase.

## § 44. Lysistrate

Auch hier zeigt sich das Orakelmotiv. Den hellenischen Frauen wird es sehr schwer, ihren der Lysistrate geschworenen Eid zu halten; unter allerlei Vorwänden wollen einige die Akropolis verlassen, um zu ihren Männern zurückzukehren. Lysistrate sucht ihnen Mut und Geduld einzuflößen mit einem Orakelspruch (770 ff.):

*Ἀλλ' ὁπόταν πτήξωσι χελιδόνες εἰς ἕνα χῶρον,*
*τοὺς ἔποπας φεύγουσαι, ἀπόσχωνταί τε φαλήτων,*
*παῦλα κακῶν ἔσται, τὰ δ' ὑπέρτερα νέρτερα θήσει*
*Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, . . . . . . . . .*
774 *ἢν δὲ διαστῶσιν καὶ ἀναπτῶνται πτερύγεσσιν*
*ἐξ ἱεροῦ ναοῖο χελιδόνες, οὐκέτι δόξει*
*ὄρνεον οὐδ' ὁτιοῦν καταπυγωνέστερον εἶναι.*

In der Tat erreicht auch Lysistrate ihre Absicht; die Frauen begeben sich wieder zur Akropolis.

Das Orakel ist natürlich vom Dichter frei erfunden; über die Einleitungsworte *ἀλλ' ὁπόταν* ist oben gesprochen worden. Der Spruch erinnert in dem *παῦλα κακῶν ἔσται* einigermaßen an Orakel der Tragödie, etwa den ersten dodonäischen Spruch

in den „Trachinierinnen“ oder an die dem Oidipus gegebenen, auf Kolonos hinweisenden Orakel. Man wird also wohl darin in gewissem Sinne eine Parodie tragischer Orakel erblicken dürfen.

Das Orakelmotiv hat die Bedeutung, den Stimmungsumschlag der Frauen zu motivieren; der Dichter wollte zeigen, wie schwer den Weibern die Ausführung ihres Beschlusses wird, und wollte das in einigen ergötzlichen Szenen zum Ausdruck bringen, in denen die Frauen unter mannigfachen Vorwänden für sich die Rückkehr zu ihrem Gatten durchzusetzen suchen. Das durfte Aristophanes nur dann wagen, wenn er zu guterletzt den Frauen eine Gewalt entgegensetzen konnte, die stark genug war, sie bei ihrem Eid zu erhalten: ein Orakel. Wenn die Frauen so ohne weiteres dem Spruche folgen, so ist das ein sie charakterisierender Zug. Eines der Weiber kann es nicht unterlassen, eine Wendung des Orakels in obscöner Weise mißzuverstehen (773).

## § 45. Frösche

Hier kommt nur die Parodie 1331 ff. in Betracht: *Ὦ Νυκτὸς κελαινοφαὴς | ὄρφνα, τίνα μοι δύστανον ὄνειρον | πέμπεις ἐξ ἀφανοῦς, Ἀΐδα πρόπολον | ψυχὰν ἄψυχον ἔχοντα, μελαίνας |* (1335) *Νυκτὸς παῖδα, | φρικώδη δεινὰν ὄψιν, | μελανονεκυείμονα, | φόνια φόνια δερκόμενον, | μεγάλους ὄνυχας ἔχοντα. |* (1340) *ἀλλά μοι ἀμφίπολοι λύχνον ἅψατε | κάλπισί τ᾽ ἐκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε, θέρμετε δ᾽ ὕδωρ, | ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω.*

Aristophanes läßt hier durch Aischylos eine Monodie des Euripides verhöhnen, in der ein Weib, von nächtlichem, Mord weissagendem Schrecktraum geängstigt, aufwacht und wehklagend ihre Dienerinnen auffordert, die Zurüstungen zu einem Reinigungsbad zu treffen. Wohin diese Parodie zielt, wissen wir nicht; in den erhaltenen Dramen bietet uns nur die „Hekabe“ ein derartiges Beispiel, aber gewiß hat Euripides diese Technik mehr als einmal angewandt[1].

---

[1] Hey aaO. 22.

## § 46. Plutos

Hier baut sich die ganze Handlung auf dem Divinationsmotiv auf: Chremylos hat sich von Delphi Bescheid geben lassen, ob sein Sohn, um im Leben mehr Glück zu haben als er, der Vater, hatte, sich zum Gauner und Schurken ausbilden solle (40 ff.):

*Σαφῶς γὰρ ὁ θεὸς εἶπέ μοι τοδί·*
*ὅτῳ ξυναντήσαιμι πρῶτον ἐξιών,*
*ἐκέλευε τούτου μὴ μεθίεσθαί μ' ἔτι,*
*πείθειν δ' ἐμαυτῷ ξυνακολουθεῖν οἴκαδε.*

Der erste, den Chremylos beim Austritt aus dem Tempel getroffen hat, ist ein blinder Greis. Der Sklave Karion versucht seinem Herrn Chremylos den Willen des Gottes zu deuten (45 ff.):

*Εἶτ' οὐ ξυνίεις τὴν ἐπίνοιαν τοῦ θεοῦ,*
*φράζουσαν ὦ σκαιότατέ σοι σαφέστατα*
*ἀσκεῖν τὸν υἱὸν τὸν ἐπιχώριον τρόπον;*
*ΧΡΕ. τῷ τοῦτο κρίνεις; ΚΑΡ. δῆλον ὁτιὴ καὶ τυφλῷ*
*γνῶναι δοκεῖ τοῦθ', ὡς σφόδρ' ἐστὶ συμφέρον*
*τὸ μηδὲν ἀσκεῖν ὑγιὲς ἐν τῷ νῦν χρόνῳ.*

Chremylos denkt sich eine andere Absicht des weissagenden Gottes (51 ff.):

*Οὐκ ἔσθ' ὅπως ὁ χρησμὸς εἰς τοῦτο ῥέπει,*
*ἀλλ' εἰς ἕτερόν τι μεῖζον. ἢν δ' ἡμῖν φράσῃ*
*ὅστις ποτ' ἐστὶν οὑτοσί, καὶ τοῦ χάριν*
*καὶ τοῦ δεόμενος ἦλθε μετὰ νῷν ἐνθαδί,*
*πυθοίμεθ' ἂν τὸν χρησμὸν ἡμῶν ὅ τι νοεῖ.*

Daraufhin versuchen beide mit verschiedenen Mitteln, den Blinden zu einer Erklärung über seine Person zu bewegen, bis er endlich sich zu erkennen gibt: er ist Plutos. Chremylos will ihn sehend machen, wenn er bei ihm bleibt, und auf die Frage des Blinden (211): *Πῶς οὖν δυνήσει τοῦτο δρᾶσαι θνητὸς ὤν;* erwidert er ihm:

*Ἔχω τιν' ἀγαθὴν ἐλπίδ' ἐξ ὧν εἶπέ μοι*
*ὁ Φοῖβος αὐτὸς Πυθικὴν σείσας δάφνην.*

Um dem Gott, der durch des Zeus Neid lange Jahre mit Blindheit heimgesucht worden ist (92) und der sich an sie gewöhnt hat, zur Duldung der Heilung zu bestimmen, führt Chremylos die beabsichtigte Heilung auf Apollons Seherwink zurück. Wir dürfen wohl annehmen, nicht, daß Apollon eine derartige Weisung in Wirklichkeit erteilt hat — wir hören nur die ganz unbestimmt gehaltene Andeutung —, sondern daß Chremylos dem Gotte Plutos gegenüber die höchste geistliche Autorität in Hellas unberechtigterweise in Anspruch nimmt.

Auf die dann vollzogene Heilung baut sich der ganze weitere Verlauf der Komödie auf. Aristophanes operiert also in diesem Stück mit einem wirklichen und einem fingierten Orakel Apollons. In keinem anderen seiner erhaltenen Dramen — außer den „Rittern" — hat er die Handlung dramaturgisch so stark von der Mantik abhängen lassen wie hier [1].

Die Orakel und die Seher sind von Aristophanes hauptsächlich aus einem einzigen Beweggrund in seinen Komödien behandelt worden, und darum bespreche ich das Motiv hier zusammenfassend [2].

Aristophanes, der Aristokrat, wendet sich mit Ekel ab von der Mantik, die von den Machthabern der demokratischen Partei [3] dazu benutzt wird, ihre eigenen Pläne dem leicht- und gutgläubigen athenischen Spießbürger, dem souveränen Demos, annehmbar zu machen. Nicht allein daß wirkliche Orakel von Delphi und den anderen Heiligtümern erteilt werden [4], die politischen Führer schrecken auch nicht davor

---

[1] „Acharner", „Thesmophoriazusen" und „Ekklesiazusen" sind frei vom Divinationsmotiv.

[2] Das Wesentliche ist zusammenhängend gut erörtert schon von Rochel *Aristophanes poeta quibus causis commotus oracula eorumque interpretes irriserit*, Progr. d. Gymn. Neustadt i. W. 1870.

[3] Das bestgehaßte demokratische Parteihaupt, Kleon, wirft bei Aristophanes in den „Rittern" mit Orakeln und Sehersprüchen um sich; Erbe (Kleon in den „Rittern" des Aristophanes, Progr. d. Gymn. Eisenberg 1887, 19) meint, man könne dem historischen Kleon kaum Orakelsucht vorwerfen. Das wird schwerlich richtig sein; natürlich aber brauchte Kleon nicht orakelgläubig zu sein, so wenig wie Alkibiades.

[4] Über delphische Orakel sich zu erzürnen, hat Aristophanes im all-

zurück, Sprüche durch die feilen Chresmologen ad hoc erfinden zu lassen, die dann zur Erzielung höheren Respektes irgendeinem der mythischen Seher, dem Bakis und ähnlichen, in den Mund gelegt werden; auch die Praxis, wirkliche alte Sehersprüche für einen vorliegenden Fall ans Licht zu ziehen und aus ihnen mit schlauer Interpretation durch Chresmologen die erforderlichen Ratschläge herauslesen zu lassen, war offenbar sehr im Schwung[1]. Gegebenenfalls ließen sich natürlich auch leicht aus der Eingeweideschau und anderen Vorzeichen durch die Seher die im Einzelfall gerade brauchbaren Deutungen auffordernder oder warnender Art bewerkstelligen, alles um den attischen Demos bei seiner Superstition zu packen, seine Stimmung in bestimmter Richtung zu beeinflussen und dann als Folge dieser Bemühungen ein den Parteiführern genehmes Psephisma der *ἐκκλησία* davonzutragen.

Ihre widerlichste Gestalt nimmt die Benutzung der Mantik in politisch so erregten Zeiten wie in denen des peloponnesischen Krieges an, wo die politischen Leidenschaften der Parteien und Staaten aufs höchste gesteigert sind. Am meisten muß es den Aristokraten, aber auch den wahren Freund seines Volkes, Aristophanes, erbittern, daß gerade die Demokraten in der Benützung der Mantik besonders erfolgreich sind — seine eigenen Parteifreunde, die Aristokraten, haben

---

gemeinen viel weniger Grund; denn sie vertreten in der Hauptsache eine spartafreundliche, keineswegs eine extrem demokratische Politik. Aber Angriffe des Komikers auf Delphi fehlen nicht gänzlich, wie z. B. allein schon der „Plutos" beweist. Vgl. Rochel aaO. 6 ff. — Nach Radermacher (Euripides und die Mantik, Rhein. Mus. LIII 503) ist es im höchsten Grade wahrscheinlich, daß Kleon sich für seine politische Karriere neben Sprüchen der Chresmologen auch Orakel der Pythia hatte verschreiben und sich so feierlich mit der Autorität Delphis hatte installieren lassen. Aus der dritten Rede des Hypereides sehen wir, daß gelegentlich auch Verfälschung eines auf Staatsbefehl eingeholten Orakels (bei Hypereides Traumorakel des Amphiaraos) zu politischen Zwecken vorkam. Vgl. Radermacher aaO. 505.

[1] Die Götter der Chresmologen Athens waren dem Friedensschluß 421 v. Ch. nicht günstig gesinnt (Plutarch Nikias IX; vgl. Radermacher aaO. 507). Die sizilische Expedition ist von den Chresmologen eifrig unterstützt worden (Plutarch Nikias XIII; vgl. Radermacher aaO.).

natürlich das Mittel genau so verwendet wie ihre Gegner —, und daß die Mantik dazu dienen muß, immer größeren Haß gegen Sparta und immer von neuem den unheilvollen Bruderkrieg zu entflammen. Aus demselben Grund, aus dem Euripides in den „Hiketiden", damals ganz evident Parteigänger des Alkibiades und seiner Expansionspolitik, die Seherkunst anerkennt, greift sie Aristophanes aufs schärfste an; doch hat sich ja auch Euripides offenbar bald, durch Erfahrung klug geworden, von der eingeschlagenen Bahn entfernt und in der „Elektra" denselben Standpunkt den Sehern gegenüber eingenommen wie sein grimmigster Gegner Aristophanes.

Dieses Treiben der Mantik, der Mißbrauch der Religion und der religiösen, für die großen Volksmassen sanktionierten Einrichtungen zu politischen Zwecken, wird von Aristophanes aufs schärfste verdammt, letzten Endes gewiß nicht bloß vom Parteistandpunkt der *ἄριστοι* aus, sondern auch von dem des wahren Volksfreundes und des aufgeklärten Mannes aus; darin geht er einträchtig zusammen mit dem Sohne des Oloros [1] und schließlich auch mit Euripides.

Aristophanes hat, wie es scheint, ganze Komödien gegen Wahrsager gerichtet, wenn man das aus den Titeln [2] *Ἀμφιάρεως, Πολύιδος, Τελεμησσῆς* [3] (vgl. Cicero de divinatione I 91 und 94) schließen darf.

[1] Vgl. Gomperz, Griechische Denker² I 405f.

[2] Freilich nötigt uns die Notiz des Aristoteles Poetik 1435 a 36 dazu, die gewaltigen Veränderungen, die ein Komiker an den überlieferten Mythen vornehmen darf, nicht zu übersehen.

[3] Kock, Rhein. Mus. XXXIX 120.

Sechstes Kapitel

# Plautus und Terenz

## § 47. Amphitruo

Die neue Komödie ist für uns bis vor kurzem lediglich durch die römischen Komödien des Plautus und Terenz repräsentiert worden; das hat sich seit der Auffindung großer Bruchstücke Menanders geändert. Merkwürdigerweise zeigen aber die bis jetzt veröffentlichten Fragmente Menanders nicht ein einziges Mal das Motiv der Mantik; das ist lediglich Zufall, denn Menander hat das Motiv mehrfach benutzt, wie wir schon aus den Komödientiteln *Θεοφορουμένη, Δεισιδαίμων* entnehmen dürfen. Bis jetzt aber sind wir bei der Untersuchung über das Divinationsmotiv noch immer allein auf die römischen Komödien angewiesen.

Ich beginne mit dem Amphitruo des Plautus. Vor der Geburt der Zwillinge sendet Juppiter als Vorzeichen Blitz und Donner (1062); das ermöglicht dem Dichter die eindrucksvolle Szene, in der Amphitruo, ganz betäubt, mühsam wieder Herr seiner Sinne wird (1072 ff.). — Ein zweites Vorzeichen tritt dazu, das den Zuschauern nur erzählt, nicht wirklich vor Augen geführt wird (1108 ff.): zwei gewaltige bärtige Schlangen fliegen ins Haus, blicken herum und stürzen sich auf den einen der beiden neugeborenen Knaben. Der springt bei ihrem Anblick aus der Wiege, erfaßt mit jeder Hand

eine und erwürgt sie. Dazu greift der höchste Gott selbst redend ein, so daß über die Bedeutung der beiden Zeichen kein Zweifel entstehen kann. Durch das Erscheinen des Juppiter erübrigt sich auch die Befragung des Sehers Teiresias, die Amphitruo hat vornehmen wollen (1128), wohl um sich die Zeichen und die ihm rätselhaften Vorgänge deuten zu lassen; denn wenn ihm die Dienerin von der wunderbaren Stimme erzählt hat, die sich drinnen hat vernehmen lassen, das hat er eben doch nicht selbst gehört und möchte es daher durch autoritative Personen bestätigt finden. Juppiter, der zuletzt für Amphitruo sichtbar erscheint, weist ausdrücklich die Beiziehung von *harioli* und *haruspices* ab und Amphitruo gehorcht.

Das Vorzeichen der beiden Schlangen gehört der alten Sage an, wie z. B. die Erzählung bei Pindar Nemeen I 40 ff. beweist; hier bei Plautus werden die Schlangen fliegend gedacht, eine Variation gegenüber der pindarischen Fassung. Das Vorzeichen ist wohl nur der eindrucksvollen Erzählung wegen beigezogen, deren Wirkung die Zuschauer in Amphitruo — er vernimmt die Botschaft aus dem Mund der Dienerin — mit Augen sehen können.

Das Motiv des Seherspruches — bei einem in Theben spielenden Drama selbstverständlich Befragung des Teiresias — besteht hier lediglich in der Absicht, nicht in der wirklichen Ausführung. Besonders in die Augen fallend ist das Moment, das die Konsultation der Seher verhindert: der höchste Gott selbst, von dem alle Gabe der Weissagung ausgeht, tritt an die Stelle seiner menschlichen Vertreter, wenn man so sagen darf; im euripideischen „Hippolytos“ dagegen war es der Charakter des Theseus, der die Beiziehung der *μάντεις* verhindert hatte[1]. Der Grund, warum das Stück den Teiresias, die oft zitierte Figur der griechischen Dramen, nicht mehr auf die Bühne brachte, ist wohl leicht zu erraten: seine Einführung hätte die Einheitlichkeit des Dramas einigermaßen gestört; dann hatte der Dichter ja Juppiter schon zu Beginn der Tragikomödie auf die Erde steigen lassen, so daß es keiner

---

[1] Siehe S. 87.

Mühe bedurfte, ihn auch hier am Schluß noch einmal zu verwenden. Die Erwähnung des Teiresias stammt nicht erst von Plautus selbst — sie ließe sich so auch gar nicht verstehen —, alles weist auf ein griechisches, uns aber unbekanntes Vorbild hin[1], das entweder selbst schon das Motiv der Teiresiasbefragung nur noch im Rudiment, ähnlich wie „Hippolytos“, oder aber noch in voller dramaturgisch wirksamer Kraft zeigte. Möglich wäre es auch, daß die euripideische „Alkmene“, die vielleicht in diesem Stück parodiert ist[2], die Figur des Teiresias enthielt.

## § 48. Asinaria

Libanus soll seinem Herrn Geld verschaffen und überlegt das „Wie“. Da erhält er ein Vorzeichen (260 ff.):

Picus et cornix ab laeva, corvos, parra ab dextera
Consuadent: certum herclest vostram consequi sententiam.

Das ist ein günstiges Zeichen, aber es folgt sofort ein anderes, bedenkliches nach:

Sed quid hoc, quod picus ulmum tundit? haud temerariumst,

und Libanus gibt gleich selbst die Interpretation dazu:

Aut mihi in mundo sunt virgae aut atriensi Saureae.

Beide Zeichen haben richtig geweissagt: die List, die angezettelt wird, um dem jungen Herrn Geld für seine Hetäre zu verschaffen, gelingt; aber Libanus bekommt auch seine Prügel von seinem Mitsklaven Leonidas in der Ausführung der List (431).

Das Motiv ist spielend gehandhabt, ohne großen dramatischen Einfluß. Das glückverheißende Augurium ermuntert den Sklaven bei der Ersinnung eines listigen Streiches und weckt auch in den Zuschauern die gleiche Hoffnung auf ein gutes Gelingen. Die beim Sklaven zutage tretende Super-

[1] Man vergleiche die bei v. Schanz, Geschichte der römischen Literatur[3] I 1, 73 verzeichneten Meinungen.

[2] von Wilamowitz, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum III (1899) 511 Anm. 3. Siehe auch Herakles[1] I 298 (I[2] 54).

stition ist ein echt antiker Zug und dient mit zur Charakterisierung.

Das griechische Original ist nach dem Zeugnis der Didaskalie der Ὀναγός des Demophilos. Die Stelle ist ganz in der römischen Auguralsprache gehalten; daß aber schon das Original das Divinationsmotiv hatte, zeigt die Erinnerung der Stelle an den Anfang der aristophanischen „Vögel".

## § 49. Aulularia

Euclio, der sein Geld im Tempel der Fides versteckt hat, hört einen Raben zur Linken krächzen (624); der Vogel scharrt auf dem Boden, ein Zeichen, das durch die Analogie des Vorgangs auf die Möglichkeit hinweist, der Geldtopf könne von einem Unbefugten aufgefunden werden. Euclio folgt dem Warnungszeichen und will in den Tempel eilen, dabei erblickt er den Sklaven Strobilus; diese Begegnung wird zu einer ergötzlichen Szene. Euclio geht von neuem in den Tempel, holt den Geldtopf, indem er dabei in rührender Dankbarkeit des warnenden Raben gedenkt (670), und birgt ihn im Hain des Silvanus (674); dort fällt er aber trotzdem dem Strobilus in die Hände.

Das mantische Motiv ist hier unverkennbar dazu bestimmt, zur Charakterisierung des Alten beizutragen[1]; als ein ganz wesentlicher Zug im Charakterbild des Geizhalses tritt ängstliche Superstition hinzu, die natürlich doppelt bedeutend in die Erscheinung tritt, wo es sich um den sorgsam gehüteten Geldtopf handelt. Als zweiter kommt hinzu der Zug der Dankbarkeit dem Raben gegenüber.

Vollends komischen Effekt erreicht der Dichter durch die dramatisch bewegte Szene — man kann fast sagen Prügelszene — zwischen dem Alten und Strobilus; die Szene ist dramaturgisch ganz abhängig von unserem Motiv. Plautus hätte die Möglichkeit gehabt, die Auffindung des Strobilus in seinem Versteck durch Euclio auch auf irgendwelche andere

[1] Mit Recht nennt ein Anonymus (Rhein. Mus. VIII (1853) 51 = Ritschl, Opuscula II 733) die Aulularia ein „eigentliches Charakterstück" und spricht von „Concentration des Interesses auf den einen Charakter des Geizigen".

Art zu motivieren, aber er hat das nicht getan. Die Mantik ist vortrefflich geeignet, wie im Großen das ganze Gerüst eines Dramas zu bilden, so im Kleinen auch an sich unscheinbare und sekundäre Dinge zu motivieren. Das hat schon der Meister, der nach unserer Kenntnis als erster das Motiv der Mantik im Drama verwendet hat, Aischylos, erkannt. Die Auffindung des Topfes durch Strobilus wird durch das Zeichen des Raben lediglich verzögert, nicht schlechthin verhindert; der Gewinn für den Dichter ist also das Plus einer possenhaften Szene.

Über das griechische Original ist nichts Sicheres bekannt, alles Vorgebrachte[1] ist lediglich Vermutung; noch weniger läßt sich feststellen, was bei unserem Motiv auf Plautus selbst zurückzuführen ist.

## § 50. Bacchides

Das Motiv der Mantik ist hier nur sehr oberflächlich und spielerisch gebraucht, und zwar in zwei Fällen: Chrysalus vergleicht scherzhaft die Überlistung seines Herrn Nicephorus mit der Einnahme Troias (925 ff.) und zieht dabei auch die drei uralten Weissagungen heran, die den Fall Ilions an den Eintritt dreier Ereignisse, den Raub des Palladions, den Tod des Troilos und das Bersten der oberen Schwelle des skäischen Tores, knüpfen (953 ff.).

Auch beim Falle desjenigen Ilion, das Chrysalus soeben erobert hat, stellten sich die drei geweissagten Zeichen ein (956 ff.).

Der Dichter bringt in diesem Stück auch sonst noch gelehrte Reminiszenzen an[2]: so ist auch dieser Zug als Reminiszenz der seit langem bekannten Sage[3] zu betrachten.

---

[1] Vgl. darüber Götz, Praefatio zur kritischen Ausgabe (Leipzig 1881) 7 ff.; v. Schanz, Geschichte der römischen Literatur[3] I 74; Preßler *De Plauti Aulularia*, in den *Commentationes philologae Jenenses* Band VIII fasc. 2, 1 ff. Die Identifizierung eines neu gefundenen Papyrus mit der angeblichen Vorlage der Aulularia, einem Stück des Philemon, haben Leo Hermes XLI 629 ff. und Preßler widerlegt.

[2] Weise, Die Komödien des Plautus (Quedlinburg 1866) 61.

[3] Bereits die *Ἰλιὰς μικρά* des Lesches ließ wohl den gefangenen

Das Motiv geht offenbar auf die Vorlage des Dramas, den *Δὶς ἐξαπατῶν* des Menander [1], zurück [2].

Zum zweiten Male sehen wir das mantische Motiv in einem Prodigium verwendet: die beiden Hetären vergleichen die beiden Alten, den Nicobulus und Philoxenus, mit Schafen; als dann Nicobulus, auf den Scherz eingehend, sich und Philoxenus als Schafe bezeichnet (1140 b: *haec oves volunt vos*) und die Hetären anredet, meint die eine von ihnen, das sei ein *prodigium*, daß Schafe mit menschlicher Stimme redeten. Das ist ein leichter, vielleicht aus römischer Anschauung zu erklärender Scherz [3]; an irgendwelche weitere Absichten des Dichters, etwa dem Charakter der Hetäre im Ernst diesen superstitiösen Zug zu verleihen, ist nicht zu denken.

## § 51. Curculio

Der Kuppler Cappadox hat sich zur Inkubation in den Tempel des Asklepios zu Epidauros begeben und einen Traum gehabt; um eine Auslegung wendet er sich an den Sklaven Palinurus, der gleich mit seiner Weisheit prahlt (248 ff.):

> Vah solus hic homost qui sciat divinitus.
> Quin coniectores a me consilium petunt:
> Quod eis respondi, ea omnes stant sententia.

Ein Koch kommt dazu; ihm überläßt Palinurus die Auslegung, weil er selbst ins Haus abgerufen wird. Der Kuppler erzählt (260 ff.):

> Hac nocte in somniis visus sum viderier
> Procul sedere longe a me Aesculapium:
> Neque eum ad me adire neque me magni pendere
> Visumst.

An dem Traum selbst ist kaum etwas zu deuten, sein Sinn liegt auf der Hand. Es knüpft sich daran ein Hieb auf römische Zustände damaliger Zeit (265 ff.) und der Rat des

Helenos als eine der Bedingungen des Falles von Troia die Notwendigkeit des Raubes des Palladions verkündigen; vgl. Apollodor epit. 5, 10 S. 206 W.

[1] Ritschl, Parerga 405 ff. [2] Wörner, Roscher III Sp. 1307.

[3] S. z. B. unter den Prodigien des Obsequens 26 *bos locutus*.

Kochs, der Kuppler solle zu Asklepios um Abwehr des Unheils beten. Sein Unheil besteht in seiner schweren Krankheit (236 ff.).

Das Motiv ist ohne Bedeutung für das Drama als Ganzes, es führt bloß eine kleine komische Szene leicht ein. Diese Szene geht ohne jeden Zweifel auf das griechische Original zurück[1], das aber nicht mit Sicherheit festzustellen ist. Legrand[2] vermutet ohne weiteren Anhalt, das Original sei geradezu für die Aufführung im Theater des epidaurischen Asklepieion geschrieben worden.

## § 52. Menaechmi

Die Komödie „Menaechmi" zeigt die Verwendung des ins Possenhafte herabgezogenen Orakelmotivs. Menaechmus-Sosicles wird von der Frau des Menaechmus und ebenso von ihrem Vater für wahnsinnig gehalten, da sie die beiden Menaechmi verwechseln. Um die lästigen Frager los zu werden, geht Menaechmus-Sosicles auf diese Idee ein und stellt sich wirklich wahnsinnig; er simuliert, nachdem er sich zuerst als von Dionysos begeistert gestellt und den Bromios angerufen hat (840 ff.):

Ecce, Apollo mihi ex oraclo imperat
Ut ego illic oculos exuram lampadibus ardentibus . . .
848 Pugnis me votas in huius ore quicquam parcere,
Nei a meis oculis abscedat in malam magnam crucem,
Faciam quod iubes, Apollo . . . . .
855 Ita mihi imperas, ut ego huius membra atque ossa atque artua
Comminuam illo scipione quem ipse habet . . . .
858 Faciam quod iubes: securim capiam ancipitem atque hunc
Osse fini dedolabo assulatim viscera . . . . [senem
862 Multa mihi imperas, Apollo. nunc equos iunctos iubes
Capere me indomitos, ferocis, atque in currum inscendere,
Ut ego hunc proteram leonem vetulum, olentem, edentulum . . .
868 . . . . . . Ecce, Apollo, denuo
Me iubes facere inpetum in eum qui stat atque occidere.

[1] Das nimmt auch Thraemer, Pauly-Wissowa II Sp. 1688 an.

[2] *Revue des études anciennes* VII (1905) 25 ff.

Das Vorbild zu dieser Wahnsinnsszene mochte etwa der Mythos von Orestes sein: Orestes verfällt in Raserei erst nach seiner Tat, Menaechmus-Sosicles schon vor den von Apollon befohlenen Taten. Die Sage von Orestes hat demnach nur ganz oberflächlich mit dieser possenhaften Verstellungsszene Verwandtschaft und wird nur die Anregung überhaupt gegeben haben; die einzelnen Züge der weiteren Ausführung stammen zum Teil wohl aus dem Kopfe des Dichters selbst. Bei der Erwähnung des Doppelbeils wird man an die Gestalt Klytaimestras erinnert, bei der Nennung des Pferdegespanns an den Traum der „Perser". Wer der Dichter dieser Szene ist, ob Plautus selbst oder der Verfasser des griechischen Originales, der ja auch nicht sicher bekannt ist[1], können wir nicht mit Gewißheit entscheiden; aber eine solche Wahnsinnsszene, die deutlichst Entlehnung aus dem griechischen Drama — eine vielleicht direkt aus dem euripideischen „Orestes" fließende Mythenparodie — zeigt, geht mit größter Wahrscheinlichkeit auf das griechische Vorbild zurück.

## § 53. Mercator

Der Mercator zeigt die Verwendung des Traummotivs: Demipho tritt aus dem Hause[2] und erzählt sich selbst einen

[1] Die Literatur darüber siehe bei v. Schanz aaO. 82.

[2] Leo (Plautinische Forschungen 147) erinnert daran, daß der Traum an den Anfang des Stückes gehöre — wie hier — und zum mindesten seine Wirkung gleich in den ersten Szenen des Dramas ausüben müsse, unter Berufung auf „Perser", „Hekabe", „Iphigeneia bei den Tauriern", „Wespen", „Choephoren". Daran ist so viel richtig, daß das die gewöhnliche Stellung der Träume im dramaturgischen Aufbau ist, aber keineswegs die ausschließliche, wie schon ein Blick auf den „Rhesos", die „Troades" des Seneca oder die „Octavia" lehrt; allerdings aber erzählen die träumenden Personen den Traum auch in diesen Dramen sofort beim erstmaligen Auftreten; wenn der Traum faktisch im Innern des Dramas statt im Anfang steht, so ist das eben damit begründet, daß die Person, die geträumt hat, überhaupt erst gegen die Mitte des Stückes zu auftritt. — Es ist von Leo und Ubbelohde *De Plauti Mercatore*, Progr. d. Gymn. zu Friedland (Mecklenburg) 1909, 6 bemerkt worden, daß die Stellung des Traumes hier im „Mercator" viel besser ist als im „Rudens"; der Traum soll der Regel nach schon beim ersten Auftreten der Person, die geträumt hat, erzählt

Traum der vergangenen Nacht[1] (228 ff.): Demipho kauft sich eine schöne Ziege zu einer schon in seinem Besitz befindlichen dazu und gibt sie einem Affen in Verwahrung. Der Affe beklagt sich bald, die Ziege habe die Mitgift seines Weibes aufgezehrt[2], und will das schädliche Tier nicht länger behalten. Demipho ist daher in großer Verlegenheit, wo er die Ziege unterbringen soll; da kommt ein Ziegenbock zu ihm und teilt ihm lachend mit, er selbst habe die Ziege schon beim Affen abgeholt.

Ein Teil dieses dunkeln Traumes geht am Morgen gleich in Erfüllung: Demipho erkennt in dem schönen Mädchen, das sein Sohn soeben als Sklavin für seine Mutter von Rhodos mitgebracht haben will und bei dessen Anblick sein altes Herz Feuer gefangen hat, die Ziege des Traumes wieder; beim Gedanken an den Bock und den Affen erfaßt ihn ein unbestimmtes Gefühl, diese Tiere würden störend in seine verliebten Pläne eingreifen. Dasselbe Gefühl hat auch der Zuschauer, der aber durch die vorangehenden Reden des Charinus und Acanthio noch besser um das bereits Geschehene, aber nicht um das Kommende, Bescheid weiß.

Demipho wird von neuem Schreck erfaßt, als er ein böses Vorzeichen zu hören glaubt: denn sein Nachbar ruft ins Haus hinein (272 ff.):

Profecto ego illunc hircum castrari volo
Ruri qui vobeis exhibet negotium.

Da kommt dem ängstlichen Alten gleich wieder der Traum in den Sinn:

werden. Aber es zeigt sich doch deutlich, daß der Traum hier nur an den richtigen Platz gesetzt ist, nicht aber auch richtig und bedeutungsvoll zur Motivierung im Drama verwendet wird. Vergleiche darüber unten S. 196 f.

[1] Langen (Plautinische Studien, Berlin 1886, 49) sieht zutreffend in der breiten Erzählung des Traumes die Absicht des Dichters, die Redseligkeit des Demipho zu charakterisieren.

[2] Weise aaO. 126 macht mit Recht auf die Unverständlichkeit dieses Zuges aufmerksam. Kellermann *De Plauto sui imitatore*, in *Commentationes philologae Jenenses* VII 196) führt das auf die ungeschickte Hand eines Interpolators zurück, der an Ehescheidung der Dorippa dachte, während Dorippa im Stücke selbst nichts davon plant, sondern nur ihren Vater befragen will (787 ff.).

Quasi hircum metuo ne uxor me castret mea,
Ac metuo ne illaec simiae partis ferat.

Wir erkennen darin wieder den bei Plautus so oft zu beobachtenden Charakterzug ängstlicher Superstition, die in ihrer Übertreibung gewiß schon beim antiken Zuschauer, noch viel mehr aber bei dem modernen Leser einen komischen Effekt hervorruft. Daß der Träumende ein Mann ist, hat in der Komödie[1] nichts Auffallendes an sich; schon das Beispiel der aristophanischen „Wespen“[2] beweist das. Die Gestaltung des Traumes ist durchaus allegorisch, so wie auch im „Rudens“, der überhaupt die Vorlage für diesen Traum geliefert hat[3]; dort kehrt auch die Figur des Affen wieder. Leo[4] hat aber recht, wenn er die Traumerzählung des Mercator im Gegensatz zu der des Rudens „breit und unübersichtlich, die Anspielungen gezwungen und ohne Anmut“ nennt[5].

Die Symbolik selbst ist durchsichtig und bedarf keiner Erklärung[6]. Die dramaturgische Bedeutung des Traummotives hier darf man nicht allzu hoch einschätzen; von der ganzen kunstvollen Verwendung des Motives im griechischen Drama, die dem Traum, da wo sie ihn verwendet, in den weitaus meisten Fällen einen ganz erheblichen Einfluß auf die dramatische Ökonomie einräumt, ist hier nichts zu sehen; der Traum dient zur Erregung mäßigen Interesses beim Zuschauer und zur Einführung des echt antiken Charakterzuges der Superstition, aber er spielt im Aufbau der Handlung selbst gar keine Rolle. Man erwartet, daß etwa das Auftreten des Demipho oder sein Gang zur Reede am Morgen durch das

---

[1] Wir erinnern uns, daß der „Rhesos“ — abgesehen von der flüchtigen Andeutung in den *Septem* — die einzige erhaltene antike Tragödie ist, die einen Mann seinen Traum berichten läßt. Vgl. auch Theophrast, Charakt. XVI § 11. [2] Siehe oben S. 176f.

[3] Die drei ersten Verse sind hier wörtlich die gleichen wie im „Rudens“.

[4] AaO. 147. Das gleiche Urteil fällt Marx in der ausführlichen Untersuchung beider Träume (Sitzungsberichte der Wiener Akademie CXL 1899 Abhandlung 8, 12ff.).

[5] U. a. hat schon Weise aaO. 126 auf den vorteilhaften Abstand des Traumes im „Rudens“ vor dem hier erzählten hingewiesen.

[6] Aber die Symbolik ist in diesem Traum sehr unglücklich, wie Marx aaO. 16ff. im einzelnen nachweist.

nächtliche Gesicht motiviert würde; auch davon ist nicht die Rede, wenigstens nicht ausdrücklich [1].

Marx [2] macht auf eine Eigentümlichkeit des Traumes in der dramatischen Ökonomie aufmerksam: im Stücke selbst wird nichts von den Dingen, von denen der Traum allegorisch spricht, auf der Bühne wirklich ausgeführt, sondern nur erzählt; im „Rudens“ dagegen, wie zumeist auch in den griechischen Tragödien, zeigt der Traum nur das im voraus an, was wirklich auf der Bühne vorgeht.

Marx [3] hat gegen Leo [4] trefflich gezeigt, daß der Traum in dieser Komödie nicht griechische Schöpfung [5], sondern eine — wie Marx im einzelnen dartut — recht unglückliche Erfindung des Plautus selbst ist, der eine Kopie des Traumes im Rudens liefern wollte. Demgegenüber sucht Kellermann aaO. den Nachweis zu führen, daß der Traum nicht von Plautus, sondern von einem späteren Schauspieler interpoliert sei in der Absicht, den Zuschauern dasjenige, was sich nicht auf der Bühne selbst abspielt, durch eine Traumerzählung lebendiger vor Augen zu stellen. Auf jeden Fall aber ist der Traum in diesem Stück keine griechische Schöpfung.

## § 54. Miles

Hier begegnet uns das Traummotiv wieder in einer anderen Anwendungsart: bei der Ausführung der Intrigue gegen den Miles bedient sich Philocomasium eines fingierten, von Palaestrio für sie ersonnenen [6] Traumes, um dem Sklaven Sceledrus, der sie im Nachbarhause ertappt hat, die Existenz einer Zwillingsschwester glaubhaft zu machen. Philocomasium erzählt dem Sceledrus den Traum (382 ff.): ihre Zwillingsschwester schien mit ihrem Liebhaber von Athen nach Ephesus

[1] Es ließe sich denken, daß es nach all den Tragödien und Komödien, in denen — nach den auf uns gekommenen Resten zu schließen — das Motiv eine Rolle spielte, unnötig war, das Auftreten einer Person ausdrücklich als durch Traum motiviert zu bezeichnen. [2] AaO. 22.

[3] *Interpretationes Latinae*, Vorlesungsverzeichnis Greifswald 1892, 9 und noch eindringender in der erwähnten Abhandlung. [4] AaO. 147 ff.

[5] Das Original ist der *Ἔμπορος* des Philemon, s. V. 9 des „Mercator“.

[6] V. 386.

gekommen und in dem Nachbarhause eingekehrt zu sein; Philocomasium — es war doch ihre Schwester! — wird zu Unrecht beschuldigt, einen fremden Jüngling geküßt zu haben. Sceledrus wird durch die Drohung Palaestrios, auch der Bramarbas werde von der unwahren Verdächtigung erfahren (394), vollends eingeschüchtert.

Die Form, in der der Traum eingeführt ist — man wird angeblich durch einen wirklichen Vorgang des wachen Lebens an einen Traum der Nacht erinnert —, begegnet uns hier zum erstenmal; einigermaßen eine Analogie dazu bildet der zweite Orakelspruch in den aristophanischen „Wespen“ (799 ff.) — der alte Philokleon erinnert sich plötzlich eines alten Spruches —; in der Tragödie käme etwa der dem Herakles von Dodona aus erteilte Spruch über sein Lebensende in den „Trachinierinnen“, und in den „Phoinissen“ der auf Kolonos hinweisende Spruch des Loxias in Betracht. Die psychologische Korrektheit des eben besprochenen Zuges muß jedermann einleuchten. Die Form des Traumes bedarf, da sie durchsichtig, weil theorematisch, ist, keiner weiteren Ausführungen; daß sich ein allegorischer Traum weniger zur Intrigue geeignet hätte, liegt auf der Hand.

Das Traummotiv hat hier nicht die Aufgabe, sich an die Zuschauer zu wenden, Aufmerksamkeit und Spannung zu erregen, sondern es soll nur eine einzige Person, Sceledrus, beeinflussen und die Durchführung der Intrigue unterstützen. Wenn die Argumentation der Hetäre mit dem Traum beim Sklaven Eindruck macht, beweist das die Geneigtheit des Sceledrus, an die Erfüllung von Träumen zu glauben; wir beobachten folglich auch hier wieder die Verwendung des Motivs der Mantik zum Zweck der Charakterisierung[1].

[1] Die moderne Zeit ist im allgemeinen wenig geneigt, so unbedingt an die Erfüllung von Träumen zu glauben; daher erscheint das Traummotiv in der Verwendungsart, in der wir es hier sehen, für ein modernes Drama unmöglich. — In dem Lustspiel „Nur ein Traum“ von Lothar Schmidt (München und Leipzig 1909) ist gleichfalls zur Durchführung einer Intrigue — eine Frau will sich bei ihrem Gatten vom berechtigten Vorwurf des Ehebruches befreien — das Traummotiv verwendet, aber in gerade umgekehrter, wahrhaft raffinierter Anwendung: sie redet dem Mann nicht

Der Traum und seine Rolle im Intriguenspiel wird auch in diesem Einzelfall auf die eine der beiden griechischen Vorlagen [1], die hier kontaminiert sind, zurückgehen; wir würden wohl die schöpferische Kraft des Plautus überschätzen, wenn wir ihm selbst die Erfindung zutrauen wollten. Dieser Schluß wird ferner durch die evidente Parallele mit dem gleichen Motiv in der „Mostellaria“ [2] wahrscheinlich gemacht; denn in dieser letzteren Komödie können wir das Motiv mit Sicherheit auf ein griechisches Vorbild zurückführen. Höchstens könnte Plautus den Traum im „Miles“ nach dem Traum in der „Mostellaria“ kopiert haben.

## § 55. Mostellaria

Hier zeigt sich uns eine auffallende Parallele zum „Miles“: das Traummotiv wird gleich wie dort zur Unterstützung einer Intrigue verwendet.

Tranio will den Theopropides am Betreten seines Hauses verhindern und macht geltend, das Haus sei schon sieben Monate nicht mehr bewohnt (470), weil Blutschuld auf ihm laste (475 ff.). Um dem Theopropides die Existenz eines solchen Frevels plausibel zu machen — er hat all die langen Jahre her das Haus, ohne etwas von der Bluttat zu erfahren, bewohnt —, erzählt der Sklave unter dem nötigen geheimnisvollen Hokuspokus einen von ihm fingierten Traum. Einstmals erwachte Philolaches schreckerfüllt und teilte ihm, dem Tranio, mit, was er soeben geträumt. Es erschien ihm ein Toter, der ihn folgendermaßen anredete (497 ff.):

Ego transmarinus hospes sum Diapontius.
Hic habito, haec mihi deditast habitatio:

---

vor, daß etwas Geträumtes Wahrheit sei, wie Philocomasium, sondern daß etwas Wirkliches — der Ehebruch — bloß ein Traumbild sei.

[1] Siehe über die Kontamination Leo aaO. 161 ff. Darin stimmen alle Gelehrten überein, daß der ganze zweite Akt, also auch unsere Szene, aus der zweiten Vorlage stammt. Vgl. darüber Hasper *De compositione Militis Gloriosi commentatio*, Gymn. Progr. Dresden 1897, 11.

[2] Siehe unten S. 199 f.

Nam me Acheruntem recipere Orcus noluit
Quia praemature vita careo. per fidem
Deceptus sum: hospes + hic me necavit, isque me
Defodit insepultum clam in hisce aedibus,
Scelestus, auri causa. nunc tu hinc emigra:
Scelestae hae sunt aedes, impiast habitatio.

Diese Erzählung hat auf Theopropides den beabsichtigten Eindruck nicht verfehlt; sein Schrecken wird noch größer, als Tranio geschickt ihm die Anwesenheit des Gespenstes im Hause noch deutlicher vor Augen führt, indem er ein Pochen an der Tür zu einem Geräusch des umgehenden Toten macht und das Gespenst zudem noch direkt anruft. Da ist Theopropides genug eingeschüchtert und eilt entsetzt davon.

Die Verwendung des Traummotivs zeigt, wie gesagt, eine evidente Übereinstimmung mit dem Traum im „Miles“: ein fingierter Traum soll einer gleichfalls fingierten Tatsache (Existenz zweier Zwillingsschwestern — Existenz eines Gespenstes), deren Annahme zur Ausführung einer Intrigue nötig ist, Glaubwürdigkeit und Gewißheit verleihen.

Die Bedeutung des Traumes für den Gang der Handlung ist in der „Mostellaria“ höher einzuschätzen als im „Miles“, und auch seine Form ist ungleich packender, schon deswegen, weil darin ein Gespenst eine Rolle spielt, dessen Erwähnung das abergläubische Publikum des Plautus gewiß gruseln machte. Der Traum der Philocomasium ist auch deshalb schwächer, weil der Schlafenden ihre Zwillingsschwester nicht wirklich erscheint, dagegen das Erscheinen des ungerächten Toten am Lager des Schlafenden nach antiker Vorstellung Realität ist. Das kommt am deutlichsten zum Ausdruck etwa in den „Eumeniden“, der euripideischen „Hekabe“ und ebenso in der „Octavia“, wo die im Traum geschauten Gestalten noch ungerächter Verstorbener auch dem Publikum sinnenfällig vor Augen gestellt werden.

Wenn Theopropides dem Traum so ohne weiteres Glauben schenkt und aus ihm auf das wirkliche Vorhandensein eines Hausgespenstes schließt, obgleich in den sechzig Jahren, in denen er schon das Haus bewohnt, das Gespenst sich noch

nie gezeigt hat, beweist das eben seine abergläubischen Anschauungen: also auch hier wieder das Motiv der Mantik zum Teil wenigstens verwendet zur Charakterisierung. Daß die Überlistung des Theopropides eine Szene höchster Komik bietet, braucht kaum gesagt zu werden[1]. An der Form des Traumes wird man nichts zu tadeln haben. Daß unbestattete oder ungerächte Tote ruhelos umherirren müssen und den Lebenden zuweilen erscheinen, ist allgemein verbreiteter Glaube; man braucht bloß an ein homerisches Beispiel zu erinnern — Patroklos erscheint Achilleus und bittet um schleunige Bestattung (Ψ 71 ff.).

Daß die nächtlicherweile erscheinende Gestalt den Schlafenden anredet, ist die älteste, aus Homer[2] bekannte Art der Träume[3].

Die Frage, ob Plautus unser Motiv selbst geschaffen hat, ist hier leicht und sicher zu beantworten. Die griechische Vorlage hieß *Φάσμα*, wie eine Stelle bei Festus (S. 305 M.) beweist. Somit dürfen wir aus dem Titel des griechischen Originals mit absoluter Sicherheit schließen, daß auch in ihm ein Gespenst d. h. die auf ein fingiertes Gespenst sich stützende Intrigue eine Rolle spielte. Wir sind wohl ohne weiteres zu dem Schluß berechtigt, daß die Existenz des Gespenstes durch die Fiktion eines Traums glaubhaft gemacht wurde. Also geht das Motiv der Mantik in der „Mostellaria" auf das griechische Vorbild zurück[4]. Die Identifizierung des genannten

---

[1] Auch der hyperkritische K. H. Weise (aaO. 145) weiß an dieser Szene nichts auszusetzen.

[2] *Β* 22 ff.; Ψ 68 ff.; δ 803 ff.; ζ 24 ff. u. a. m.

[3] Vgl. darüber Rohde, Psyche[4] I 7 und Hey aaO.

[4] Wir würden auf ein griechisches Vorbild auch ohnedies schließen: der Name „Diapontius" allein würde kein ganz beweiskräftiges Argument sein, obgleich der Wortwitz durchaus griechisch ist, so griechisch, daß Plautus für sein Publikum zur Erklärung das Wort *transmarinus* sozusagen als Übersetzung beifügt — auch Vergil liebt dergleichen spielerische Selbstinterpretationen, siehe Norden, Kommentar zu Aeneis VI V. 570 —; wohl aber ist die ganz nach attischem Salz schmeckende, packende Erzählung von der gruseln machenden Erscheinung ein sicherer Beweis und ebenso die Übertölpelung des alten Herrn, eine Szene, die nicht umsonst dem griechischen Vorbild wie der römischen Kopie den Titel gegeben hat.

*Φάσμα* mit dem durch Athenaeus XI 481 d bezeugten Stück des Philemon kann nach der Darlegung von Fr. Ritschl[1] als ziemlich sicher gelten[2].

## § 56. Poenulus

Der Kuppler Lycus tritt auf und erzählt von seinem der Venus dargebrachten Opfer (449 ff.): die Opferzeichen waren ungünstig, voller Zorn ging er von der Opferstätte weg und ließ aus Ärger den *haruspex* die Eingeweideschau nicht vornehmen, wohl wissend, daß sie schwerlich ein besseres Resultat zutage fördern werde als die Zeichen beim Opfern[3]. In ergötzlicher Weise macht er polternd seinem Grimm über die Göttin Luft; er will sie durch Entziehung weiterer Opfergaben an größere Bescheidenheit und gnädige Gesinnung gewöhnen. Der *haruspex*, der nur Ungnade und Unheil prophezeit hat, bekommt natürlich auch seinen Tadel; wie wenig man der Seherkunst glauben darf, hat Lycus gleich nachher erfahren: es gab ihm jemand eine Silbermine zum Geschenk.

Lycus sucht mit dieser Argumentation sein abergläubisches Gemüt zu beruhigen, aber es gelingt ihm doch nicht recht; die Superstition ist stärker als die in augenblicklicher Zornesaufwallung sich Gehör verschaffende Skepsis, die doch nur dazu dienen muß, die unangenehme superstitiöse Furcht zur

---

[1] Parerga 159. Die Argumentation von Ritschl hat noch eine Verstärkung erhalten durch Leo, Hermes XVIII 559 ff.

[2] Die neue Komödie wird auch sonst Träume erzählt haben. Crusius z. B. (Untersuchungen zu den Mimiamben des Herondas, 155) spricht, ausgehend vom Traum des „Rudens“ und „Mercator“ aus: „Wie Aristophanes, so müssen hiernach auch die Dichter der jüngeren Komödie derartige Traumschilderungen als *τόπος* verwendet haben“. — Auch die Charakteristik des Deisidaimon bei Theophrast (Charakt. XVI § 11): *Καὶ ὅταν ἐνύπνιον ἴδῃ, πορεύεσθαι πρὸς τοὺς ὀνειροκρίτας, πρὸς τοὺς μάντεις, πρὸς τοὺς ὀρνιθοσκόπους, ἐρωτήσων, τίνι θεῶν ἢ θεᾷ εὔχεσθαι δεῖ* müßte uns die Vermutung nahe legen, das Motiv der Mantik habe auch in der mittleren und neuen Komödie eine wichtige Rolle gespielt, da ja die Charakterbilder Theophrasts nach der seit Casaubonus herrschenden Ansicht — daß sie in neuester Zeit bestritten ist, weiß ich wohl — auf die Komödie zurückgehen.

[3] Man muß sich denken, daß etwa die Opferflamme unheilverkündend war.

Ruhe zu bringen. Als Antamoenides heute, am glückverheißenden Fest der Liebesgöttin, den Kauf der Anterastylis mit ihm abschließen will, tritt die Angst des *leno* klar zutage: er will an diesem für ihn als unheilvoll bezeichneten Tag kein wichtiges Geschäft vornehmen (499 f.).

Die Gewinnsucht läßt den Kuppler bald seinen Vorsatz wieder vergessen; er schließt mit Collabiscus einen Vertrag wegen des einen Mädchens, heute am Unglückstage, an dem er keine ernste Angelegenheit erledigen wollte. Die Weisheit des *haruspex* wird jetzt, wie Lycus meint, ein zweites Mal ganz evident ad absurdum geführt: von dem Fremden hat er soeben das hübsche Sümmchen von dreihundert *nummi Philippei* in äußerst vorteilhaftem Handel erhalten; künftig wird er den Prophezeiungen der *haruspices* überhaupt keinen Glauben mehr schenken (746 ff.).

Doch nur zu bald muß er, durch die Intrigue des Milphio betrogen, die Wahrheit der Prophezeiung des so arg gelästerten *haruspex* erkennen (791 ff.):

Eheu, quom ego habui hariolos haruspices,
Qui siquid boni promittunt, perspisso evenit:
Id quod mali promittunt, praesentariumst.

Das Gegenstück zu dem Bescheid, den der *leno* erhalten hat, bildet die Prophezeiung des *haruspex* für die beiden Mädchen: ihnen wird aus den Eingeweiden der Opfertiere geweissagt, sie würden in wenigen Tagen gegen den Willen ihres bisherigen Besitzers frei werden (1205 ff.). Daran knüpft Agorastocles einen kleinen Scherz (1209 f.):

Mea fiducia hercle haruspex, patrue, his promisit, scio,
Libertatem, quia me amare hanc scit.

Das Motiv der Eingeweideschau ist, wie wir sehen, in dieser Komödie zweimal verwendet, aber nur ganz kurz, besonders knapp beim zweiten Mal, wo eine lästige Wiederholung zu vermeiden war und dem edeln Charakter der beiden Mädchen entsprechend das Motiv nicht Anlaß zu komischen Szenen[1]

[1] Ein Rudiment einer solchen Szene ist die oben erwähnte scherzhafte Deutung des Agorastocles.

bieten durfte. Für den Gang der Handlung ist das Motiv in beiden Fällen ohne erhebliche Bedeutung; auch die von ihm erregte Spannung ist nicht besonders groß. Dagegen darf der komische Effekt, der durch den psychologisch so treffend gekennzeichneten Charakterzug des Aberglaubens im Bilde des Kupplers hervorgerufen wird, nicht unterschätzt werden.

Die Frage nach der Originalität des mantischen Motivs in diesem plautinischen Drama ist nicht durch äußere Zeugnisse, wohl aber durch innere Indizien mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit, wie ich meine, zu beantworten. Alle Anzeichen deuten auf die Existenz des Motivs schon in der griechischen Vorlage, dem *Καρχηδόνιος*[1] eines unbekannten Dichters: das Venusfest, an dem die Opferschau vorgenommen wird, ist mit *Ἀφροδίσια* bezeichnet (191 ff.), ein allerdings schwaches Argument[2]; die Art, wie der *leno* die Göttin zu größerer Genügsamkeit durch Unterlassen von Opfern veranlassen will, erinnert uns einigermaßen an aristophanische Gedanken[3]; die Animosität gegen die *μάντεις* ist, wie wir des öfteren sahen, ein bekannter *τόπος* des griechischen Dramas.

Doch diese Momente fallen weniger ins Gewicht, mehr eine gewisse Ähnlichkeit des dramatischen Baues mit dem sophokleischen König Oidipus — bei zwei so verschiedenen Dichtungsgattungen natürlich nur *cum grano salis* zu verstehen. Im „König Oidipus“ wird Schlimmes prophezeit; Iokaste sucht durch kluge Überredung und durch den Nachweis der Irrtümer der Mantik den durch die Prophezeiung erschreckten Oidipus zu beruhigen, aber sie muß zum Schluß doch die Mantik als Siegerin, als wahre Prophetin, erkennen, durch Schaden klug gemacht[4].

---

[1] Prolog V. 53. Besonders Langen aaO. 181 ff. und Leo aaO. 153 ff. haben Kontamination des Poenulus wahrscheinlich gemacht. Die Eingeweideschau wird von Leo aaO. 157 in den *Καρχηδόνιος*, die erste der beiden Vorlagen, gesetzt. Mit vollem Recht betont er die Zusammengehörigkeit der beiden Extispicien (449 ff. und 1205 ff.).

[2] Auch Leo aaO. 157 verwendet dieses Beweisstück.

[3] Z. B. in den „Vögeln“.

[4] In gewissem Sinne kann man auch an die „Taurische Iphigeneia“

Durch schlimme Prophezeiung wird der *leno* bestürzt gemacht, beruhigt sich aber selbst, weil er zunächst sieht, daß die Weissagung sich als falsch erweist; schließlich hat aber doch die Mantik recht behalten, und der *leno* hat das zu seinem Schaden einsehen müssen. Auch die ganze Zeichnung des abergläubischen *leno* ist so fein und psychologisch so vorzüglich, daß wir sie wohl nur einem Hellenen zutrauen dürfen.

## § 57. Rudens

Daemones kommt zu Beginn des dritten Aktes wieder auf die Bühne und erzählt im Monolog einen Traum, der ihm schweres Kopfzerbrechen macht: es schien ihm (598 ff.), als ob ein Affe zu einem Schwalbennest klettere, um die Schwalben herunterholen zu können. Darauf bat der Affe ihn, er möge ihm eine Leiter zur Benutzung geben. Daemones sucht den Affen zu bewegen, den *populares* kein Leid anzutun, worauf das Tier zornig wird, ihm droht und ihn vor den Richter ruft. Vor Gericht ergreift Daemones seinen Gegner und wirft ihn in Fesseln.

Über die Deutung dieses Traumes kann Daemones sich nicht klar werden, er hat auch jetzt auf der Bühne keine Muße darüber nachzudenken, da Trachalio ihm soeben Mitteilung von dem frechen Eindringen der beiden Kuppler in den Venustempel macht und ihn zur Abwehr veranlaßt. Im Verlauf des hitzigen Streites um die beiden Mädchen mit dem *leno* Labrax dämmert dem Alten allmählich eine Auslegung des Traumes auf, er erkennt jetzt (771 ff.):

> Quom coniecturam egomet mecum facio, haec illast simia,
> Quae has hirundines ex nido volt eripere ingratieis,
> Quod ego in somnis somniavi.

Aber lang genug hat das gedauert; er hat selbst vorhin nach Palaestra gefragt (740): *Mea popularis obsecro haec est?*, also das Stichwort *popularis* [1], das er auch bei der Wieder-

---

erinnern, wo ja gleichfalls die Mantik nach vermeintlichen Irrtümern die Richtigkeit ihrer Prophezeiungen bestätigt erhält; siehe oben S. 117.

[1] Marx aaO. 14 sagt: „Die Erzählung des Traumes im Rudens be-

gabe des Traumes gebrauchte, in den Mund genommen, aber ohne sogleich die Beziehung zum Traum herzustellen; freilich redet der Traum von mindestens zwei *populares*, während hier nur eine gemeint ist. Vielleicht dürfen wir in diesem Zug eine beabsichtigte Charakterisierung des einfachen Mannes, dessen Kombinationskraft erlahmt ist oder vielleicht überhaupt nie sonderlich groß war, erblicken.

Auch im weiteren Sinne dient der Traum zur Charakterisierung insofern, weil er den Daemones als traumgläubig, also mit Superstition behaftet, erscheinen läßt. Doch ist speziell der Traumglaube kein Charakteristikum etwa derjenigen Alters- und Bildungsstufe, der Daemones angehört, sondern schlechthin der Antike überhaupt; die meisten Philosophen der Antike — ganz abgesehen von den Stoikern, für die der Glaube an die Mantik Dogma war — erkannten prinzipiell die Bedeutung der Mantik für das Vorauserkennen der Zukunft an [1].

Die psychologische Wirkung des Traumes auf Daemones und die Zuschauer ist nicht groß; das Gefühl von Furcht, das in Demipho im „Mercator" infolge des nächtlichen Gesichtes aufsteigt, fällt hier völlig weg; denn sowenig er auch im Augenblick die Traumsymbolik zu durchschauen vermag, so muß er ihr doch so viel entnehmen, daß er selbst keinesfalls dabei ungünstig wegkommt. Es wird in Daemones also nicht Furcht, sondern lediglich Erwartung hervorgerufen,

---

zieht sich nur auf die Vorgänge in den Versen 615—891, nicht auf die Lösung des ganzen Stückes, an dessen Ende Daemones in Palaestra seine geraubte Tochter wiedererkennt". Aber in dem Ausdruck *populares* weist der Traum auch schon auf die Tatsache hin, daß die beiden Mädchen attische Bürgerinnen sind, also auf ein ganz wesentliches Ergebnis der Anagnorisis; freilich ist damit noch lange nicht die Identifizierung des einen der beiden Mädchen mit der Tochter des Daemones gegeben. Doch hat Marx vollkommen recht darin, daß das klare und deutlich ausgesprochene Traumbild sich nur auf diese eine Szene bezieht.

[1] Cicero de divinatione I § 5: *Colophonius Xenophanes unus, qui deos esse diceret, divinationem funditus sustulit, reliqui* (sc. *philosophi*) *vero omnes praeter Epicurum balbutientem de natura deorum divinationem probaverunt* und ähnlich Pseudoplutarch, Placita Philosophorum V 1 (Moralia 904 E). Ich verweise auf Fr. Jäger *De oraculis quid veteres philosophi iudicaverint*, Diss. Rostock 1910.

ebenso wie bei den Zuschauern; die aber haben nach den Ereignissen, die sich auf der Bühne vor ihren Augen abspielten, schon eine Ahnung von der Erfüllung des Traumes, also auch von seiner Symbolik.

Die Wirkung auf den Gang der Handlung ist gleich Null; der Traum im „Mercator“ motiviert zwar auch nicht ausdrücklich das Auftreten des Demipho, aber doch wohl *de facto* nach der herkömmlichen Praxis der Tragiker (und Komiker, wie wir getrost sagen dürfen); dagegen scheint das Wiederauftreten des Daemones auch nicht einmal *de facto* durch den Traum motiviert zu sein. Einigermaßen auffallend ist es, wenn der Traum erst jetzt erzählt wird, im dritten Akt, nachdem Daemones schon im ersten Akt auf der Bühne gewesen ist, statt wie herkömmlich und wirkungsvoller, gleich beim ersten Erscheinen [1]. Es wird dadurch erreicht, daß sich die Erfüllung des Traumes gleich an die Erzählung anschließt; denn kaum hat uns Daemones den Traum mitgeteilt, da wird er auch schon in den Tempel weggerufen. Dieses nahe Zusammenrücken des Traumes mit seiner Erfüllung erinnert uns an euripideische Technik, die wir z. B. bei der Opferschau in der „Elektra“ kennen gelernt haben.

Der Traum spielt demnach hier eine geringere Rolle als im „Mercator“; aber doch zeichnet er sich vor jenem durch Eines, nämlich durch eindrucksvolle Kürze und Klarheit aus [2].

---

[1] Marx aaO. 19 hat diese auffallende Erscheinung, die von Leo aaO. 147, wie es auf den ersten Blick scheinen will, mit Grund getadelt worden ist, trefflich gerechtfertigt: Daemones war nur ganz kurze Zeit (eine Sprechzeit von 100 Versen) auf der Bühne und gab da den Sklaven seine Anordnungen zur Ausbesserung des durch den Sturm beschädigten Hauses; er war also sehr in Anspruch genommen und konnte nicht gut den Traum erzählen, besonders da der Alte wegen der augenscheinlich schwierigen Deutung des Gesichtes ruhiges, ungestörtes Nachdenken braucht. Was Leo getadelt hat, wird vielleicht, richtig betrachtet, noch ein feiner, beabsichtigter Zug des Dichters. Auch der weitere, von Leo getadelte Umstand, daß der Dichter den Daemones in einer so stürmischen Nacht schlafen und träumen läßt, fällt nicht ins Gewicht, wie Marx mit Recht bemerkt.

[2] Das hat u. a. Weise aaO. 126; Leo aaO. 147, vor allem aber Marx aaO. 12 ff. dargetan.

Er hat mit jenem wörtlich die drei[1] ersten Verse und die Verwendung der *simia* gemeinsam. Die Form des Traumes ist dieselbe allegorisch-symbolische, die stets größeren Effekt macht und die Gelegenheit zur Anwendung prächtiger Bilder[2] gibt.

Die Symbolik selbst ist vortrefflich und außerordentlich charakteristisch[3]. Damit erledigt sich auch leicht die Frage nach der Originalität des Traumes: er stand, wie Marx trefflich ausführt[4], schon im griechischen Original, einem Stück des Diphilos[5], und wohl auch schon an derselben Stelle im Drama, die er in der römischen Nachahmung einnimmt; es hat demnach schon Diphilos das Traummotiv in der von der alten und herkömmlichen Praxis abweichenden Gestalt verwendet, daß der Traum sich nur auf einen Teil der Handlung des Stückes bezieht.

## § 58. Stichus

Im Begriff, seinen soeben aus Asien zurückgekehrten *rex* Epignomus zu begrüßen, erzählt sich der Parasit Gelasimus selbst das Omen, das er heute Morgen beim Ausgehen erhielt (459 ff.): ein Wiesel[6] fing eine Maus. Das deutet Gelasimus in günstigem Sinne:

Nam ut illa vitam repperit hodie sibi,
Item me spero facturum.

[1] Oder wenn Ritschl mit der Athetese des Verses 594 des „Mercator" recht hat, die zwei ersten Verse.

[2] Man denke, worauf auch Marx aaO. 27 hinweist, an den ältesten im Drama vorkommenden Traum, den der Atossa in den „Persern" und an die anderen Träume der Tragödie.

[3] Siehe die Ausführungen von Marx aaO. 15. Der Affe gilt schon bei Aristophanes als Symbol und danach auch als Schimpfwort für einen Betrüger, vgl. Aristophanes Fragm. 394, Acharner 120, Scholion Vögel 440. Siehe auch Blümner aaO. 202 und Keller, Die antike Tierwelt I 6. Artemidor II 12 sagt: *Πίθηκος ἄνδρα πανοῦργον καὶ γόητα σημαίνει,* ähnlich IV 56. — Marx weist auf bildliche Darstellungen der Schwalben und des Affen hin: kyrenische Arkesilasschale, abgebildet in *Vases peints du cabinet des medailles et antiques* (*Bibliothèque Nationale IIIe classe, VIIe serie* Nr. 28), und farbig abgebildet bei Babelon *Cabinet des antiques de la Bibliothèque Nationale*, Tafel 12.

[4] AaO. 14 ff.

[5] Rudens Prolog V. 32.

[6] Siehe Theophrast, Charakt. XVI § 3.

Mit froher Hoffnung begrüßt er Epignomus, doch sein Sehnen nach einer guten Mahlzeit findet bei ihm keine Erhörung. Enttäuscht gelobt er sich jetzt, keinem Wiesel mehr zu vertrauen (499 ff.):

Nam incertiorem nullam novi bestiam.
Quaene eapse deciens in die mutat locum,
Ea ego auspicavi in re capitali mea?

Das ist ein kleines Intermezzo, das durch den raschen Wechsel von Hoffnung zu Enttäuschung ergötzlich wirkt. Es sollte offenbar der Nachdruck gerade auf einen möglichst raschen Umschlag gelegt werden; denn nur so ist es verständlich, warum der Parasit das Omen nicht gleich bei seinem ersten Auftreten (155 ff.), sondern erst jetzt erzählt; man müßte denn auch hier nur dieselbe, beim „Rudens" gerügte Ungeschicklichkeit des Plautus bei der Einordnung eines Motivs erkennen. Psychologisch ist die Szene sehr fein und lebenswahr: man legt sich ein Vorzeichen möglichst günstig aus, wird aber enttäuscht, schilt das Vorzeichen und gelobt sich, nie mehr auf ein solches Omen zu achten; dann legt man sich noch eine Erklärung zurecht, warum das Zeichen schlecht ist.

Das mantische Motiv bewirkt hier lediglich Charakterisierung[1] und komischen Effekt; damit ist der Zweck des kurzen Intermezzos völlig erreicht.

Die Szene wird wohl aus der griechischen Vorlage — nach der Didaskalie den Adelphen[2] des Menander — stammen. Darauf führt an sich schon die Figur des Parasiten, die dem römischen wirklichen Leben der plautinischen Zeit noch völlig fremd und durchaus griechisch ist[3].

[1] Die Verse 454 f.: *Libros inspexi: tam confido quam potis | Me meum optenturum regem ridiculis logis* deuten offenbar scherzhaft auf irgendeinen mit der Mantik zusammenhängenden Aberglauben hin, etwa auf das Einsehen alter aufgezeichneter Sehersprüche oder heiliger Bücher, wie etwa der sibyllinischen; so versteht es auch Luterbacher, Der Prodigienglaube und Prodigienstil der Römer, Progr. d. Gymnasiums Burgdorf 1904, 57.

[2] Vgl. Fr. Schöll, Jahrbücher für Philologie CXIX (1879) 44 ff.

[3] Die Möglichkeit, daß die Szene von Plautus völlig frei erfunden ist, braucht man nur zu nennen, um sie sofort zu verneinen. Die feine Psychologie des reizenden Intermezzos weist durchaus nach Attika hinüber.

Auf alle Fälle ist das Motiv der Mantik in der Verwendung, in der es uns hier begegnet, in der griechischen Komödie zu Hause[1].

## § 59. Der Phormio des Terenz

Der Parasit Phormio hat sich, um dem jungen Phaedria Geld zu verschaffen, angeboten, die Geliebte des Antipho, Phanium, zu heiraten. Antipho ist durch diese List des Parasiten sehr bestürzt und fürchtet, die Ehe möchte wirklich zustande kommen und sein Mädchen ihm so entrissen werden. Doch der schlaue Sklave Geta weiß Rat; die Schließung der Ehe wird nicht erfolgen. Hinderungsgründe wird die Mantik liefern; Phormio braucht vor der Eheschließung nur vorzugeben (705 ff.):

„Quot res postilla monstra evenerunt mihi!
intro iit in aedis ater alienus canis;
anguis per inpluvium decidit de tegulis[2];
gallina cecinit; interdixit hariolus;
harispex vetuit; ante brumam autem novi
negoti incipere!“ Quae causast iustissima.

Die Ausführung dieser List erweist sich aber nicht als notwendig. Die Zeichen selbst sind leicht verständlich, für *gallina cecinit* gibt uns Donat zur Stelle die Erklärung (aber als Geburtsomen); das *canere* des Huhnes bedeutet, daß die Frau den Mann überleben wird[3]. Donat bemerkt zu Vers 709:

---

[1] „Captivi“, „Casina“, „Cistellaria“, „Epidicus“, „Persa“, „Pseudolus“, „Trinummus“, „Truculentus“ zeigen nichts, was für unsere Arbeit in Betracht käme.

[2] Diese Stelle hat eine auffallende Parallele bei Plautus, Amphitruo 1108: *Devolant angues iubati deorsum in inpluvium duo.*

[3] Über die zahlreichen Stellen, an denen Schlangen als prodigiöse Tiere erwähnt werden, vergleiche man jetzt den Thesaurus ling. Lat. s. v. *anguis.* Bereits der *Δεισιδαίμων* des Theophrastos (Char. XVI) sieht die Anwesenheit der Schlange im Haus als ein böses Omen an. — Livius I 56 § 4 berichtet, *anguis ex columna lignea elapsus cum terrorem fugamque in regia fecisset*, habe Tarquinius Superbus die bekannte Gesandtschaft nach Delphi gesandt. Wenn ich auf diese beiden lateinischen Zeugen

*Irrisit homines Terentius, quibus religio est aggredi negotium aliquod diebus descrescentibus.*

Ein positives Zeugnis darüber, ob Terenz diese kleine Szene frei erdichtet oder aus seinem griechischen Vorbild, dem *Ἐπιδικαζόμενος* des Apollodor[1], übernommen hat, fehlt uns; Terenz hat sich in diesem Stück gegenüber dem Original zwar manche Freiheiten erlaubt[2], aber eben die Stelle des Theophrast macht eine Entlehnung aus dem griechischen Vorbild wahrscheinlich[3].

---

hinweise, soll das keineswegs heißen, daß ich den Ursprung der kleinen Szene bei Terenz auf römischem Boden suche; die einzelnen Prodigien sind aber bei den verschiedensten Völkern meist völlig gleich, so daß man zum Zeugnis unbedenklich Anschauungen bei verschiedenen Völkern heranziehen darf.

[1] Nach der Didaskalie.

[2] Das bezeugt z. B. Donat zu V. 91 und 647.

[3] S. auch den griechischen Volksglauben bei Artemidor S. 99, 18 H.: fremde schwarze Hunde bedeuten heimliche Nachstellungen der Feinde; ebenda S. 106, 17: *ὄφις νόσον σημαίνει καὶ ἐχθρόν.* — Die übrigen Komödien des Terenz bieten nichts, was für unsere Untersuchung in Betracht käme.

---

# Schluß

Die Frage nach der Genesis des Motivs der Mantik, das wir in vorliegender Untersuchung durch das antike Drama hindurch verfolgt haben und dessen Sinn und Bedeutung wir darzulegen versuchten, ist nicht schwer zu beantworten. Bei der Besprechung der einzelnen Tragödien hatten wir sehr oft Anlaß, auf irgendein Epos als Quelle für die Sagengestaltung hinzuweisen.

Im Epos liegt die Wurzel unseres Motivs; es ist bereits in den meisten Mythen, die ihren stärksten Niederschlag im Epos gefunden haben, gegeben und mit der Dramatisierung des Epos übernommen worden, so gut wie zahlreiche andere Motive des Epos, etwa die Anagnorisis [1], der deus ex machina [2] und andere mehr.

In vielen Fällen hätte das Motiv der Mantik vom Tragiker beim besten Willen nicht ausgeschaltet werden können, weil es zum Kern der Sage gehört, z. B. in der Orestes- und Oidipussage. In ebenso zahlreichen anderen Fällen aber hätte das Divinationsmotiv vom Tragiker, wenn er es gewollt hätte — mochte es auch schon im Mythos gegeben sein —, bei seiner bekannten Freiheit dem Stoff gegenüber unterdrückt werden

[1] Paul Hoffmann *De anagnorismo*, Diss. Breslau 1910, 61 ff.

[2] Ich möchte das Divinationsmotiv als Vorstufe zum tragischen Motiv des persönlichen Erscheinens eines Gottes auffassen; die Szene, in der uns das am deutlichsten zum Bewußtsein kommt, ist die Pyladesszene der „Choephoren". Siehe S. 35.

können, weil es von Hause aus bloß sekundäre Bedeutung hatte und nicht zum unabänderlichen Bestand des Mythos gehörte. Aber die Dichter wußten, daß sich mit der Anwendung des Motivs ganz bestimmte künstlerische Absichten erreichen ließen, die wir in vorliegender Arbeit des näheren auseinanderzusetzen versucht haben. Nicht wenige Male ist das Divinationsmotiv erst vom Dichter in die Sage, d. h. in die im Drama gegebene Sagengestalt, planmäßig hineingetragen worden, wobei wieder an dieser und jener Stelle das Vorbild des Epos ganz offen zum Ausdrucke kam, wie z. B. bei den „Persern".

Die Frage, wer die Brauchbarkeit des Motivs der Mantik als erster erkannt hat oder, antik gedacht, die Frage nach dem εὑρετής können wir wohl aufwerfen, aber nicht sicher beantworten. Man denkt natürlich sofort an Aischylos, dem das Drama so viele Neuerungen verdankt[1]. Ein genialer Dichter war es, und wir werden schwerlich einen finden, dem diese künstlerische Tat mehr zuzutrauen wäre als dem genialen Sohne des Euphorion, von dem Welcker[2] sagen konnte: „Nur einmal im ganzen Verlauf der griechischen Literatur hat sich eine solche Fülle von dichterischen Erfindungen und fortwirkenden Gestaltungen aus eines Mannes Geist ergossen." Terminus ante quem für die Anwendung des Divinationsmotivs im Drama ist 472 v. Chr.[3].

Aischylos jedenfalls hat das Motiv schon mit voller künstlerischer Absicht angewandt, wie allein die „Perser" beweisen. Der Dichter, der mit den „Persern" hinsichtlich der Anwendung des Divinationsmotivs schon auf einer höchst bedeutsamen Höhe steht, erreicht im „Agamemnon" den Gipfel: der Mann, der die Dareiosszene geschaffen, war auch imstande, 14 Jahre später ein noch schwierigeres Problem nicht minder glänzend zu lösen, als es galt, nicht einen bloßen epischen Bericht, sondern einen wirklichen Vorgang der Gegenwart durch eine Prophezeiung zu ersetzen: die Kassandraszene.

Das Divinationsmotiv hat ohne Zweifel auch darum so früh schon im Drama einen Platz gefunden, weil es in enger

[1] Siehe dessen antikes γένος. [2] Die griechischen Tragödien 93.
[3] Siehe oben S. 13.

Beziehung steht zur Wurzel des antiken Dramas überhaupt, zur Religion[1]. Das ist zwar gewiß nicht das entscheidende, aber zum mindesten ein mitbestimmendes Moment gewesen; wäre das Motiv der Mantik geradezu unverträglich mit dem religiösen Charakter des antiken Dramas gewesen, so hätte es sicherlich nicht die enorme Rolle zugewiesen bekommen, die es tatsächlich einnimmt.

Die unmittelbare Wurzel des Motivs ist, wie gesagt, das Epos, nicht Religion und Kultus, deren Bedeutung für die Entstehung der antiken Tragödie Albrecht Dieterich in seinem letzten Aufsatz[2] dargelegt hat.

Aischylos hat das Motiv virtuos gehandhabt, aber doch niemals bloß als spielender Künstler, sondern stets auch als ernster und gläubiger Mann, der vom Wert der Mantik im Innersten überzeugt ist — er mißt ihr praktisch eine ungleich größere Bedeutung bei als Sophokles, wenn er z. B. die Orakel nicht als bloße Prophezeiungen eines unabänderlichen Schicksals, sondern als wirklich befolgbare Warnungen und Mahnungen auffaßt —, und bei der Anwendung des Motivs wahrhaft religiös-didaktische, aber auch eminent künstlerische Zwecke verfolgt.

All' die einzelnen Züge, die wir bei der Verwendung des Divinationsmotivs im antiken Drama kennen lernten, finden sich zum mindesten in nuce schon in den Dramen des Aischylos; in vielen von diesen Dingen hat kein antiker Bühnendichter den genialen Mann erreicht, geschweige denn übertroffen.

Das Divinationsmotiv ist oftmals in kausale Verbindung gebracht mit einer Anagnorisis: entweder hilft das Motiv den Anagnorismus herbeiführen oder aber es verzögert ihn und kompliziert damit die Handlung. Das erstere sehen wir in den „Choephoren". — Die Glaubwürdigkeit einer Prophezeiung wird durch Verkündigung bereits eingetretener Ereignisse erhöht. Dieser beim Divinationsmotiv stehende Zug erscheint

[1] Im besonderen stehen die wichtigsten Zweige der Mantik, Orakelwesen und Seherkunst, in engster Beziehung zwar nicht zu Dionysos, dem Herrn des athenischen Theaters, aber zu Apollon, und hier darf man an das innige freundschaftliche Verhältnis der beiden einander einst feindlichen Gottheiten erinnern. Vgl. Rohde, Psyche[4] II 52 ff.

[2] Archiv für Religionswissenschaft XI (1908) 163 ff.; Kleine Schriften 415 ff.

in jedem einzelnen Fall variiert. Das erste Beispiel haben wir im „Prometheus“. In dem gleichen Drama findet sich auch der erste Fall eines vaticinium ex eventu[1]. — Dafür, daß sich öfters beim Motiv der Mantik *ἄλογα* ergeben, liefert uns gleichfalls schon der „Prometheus“ den Beweis[2]. In den „Persern“ finden wir zum erstenmal den dann fast stereotyp gewordenen Zug, daß der Trauminhalt allegorischer Natur ist und daß weiter die träumende Person weiblichen Geschlechtes ist[3]. In den „Sieben“ tritt uns die im besonderen von Euripides mit Vorliebe angewandte Technik, durch Weissagungen auf bestehende Kulteinrichtungen hinzuweisen, zum erstenmal entgegen: Amphiaros verkündigt seinen eigenen Heroenkult.

Schon bei Aischylos darf man sagen: das Traummotiv ist mehr Nebenmotiv, mehr stimmunggebend, das Orakelmotiv dagegen meist der eigentliche Träger der Handlung. Das ist leicht erklärlich: der Orakelspruch ist dem Traum gegenüber in der Regel viel deutlicher, vor allem aber steht hinter ihm die Autorität eines ganz bestimmten Gottes, hinter dem Traum aber zumeist nur die unbestimmte Gottheit, und Zweifel an der Wahrheit der Träume werden ungleich häufiger laut als solche über Orakel.

Die Technik, die im Traum erscheinenden Gestalten auf der Bühne selbst darzustellen, läßt sich erstmals in den „Eumeniden“ belegen. Gerade diese Verwendungsart hat in der Folgezeit eine ungeheure Verbreitung und Beliebtheit erlangt, die Gründe — vor allem Streben nach Bühneneffekt — liegen auf der Hand.

Das Divinationsmotiv, besonders das des Traums, hat weiter gewirkt auf das gesamte antike Drama und durch die Vermittlung der Renaissance auch im Bühnenspiel der Neuzeit als bedeutsames Mittel Platz gefunden.

---

[1] Siehe S. 19. [2] Siehe S. 14.

[3] Auch in den zahllosen Dramen der Renaissance und der Humanistenzeit ist der Traum das typische mantische Motiv für das Weib; wenn in der Tragödie *De Thurcis et Suldano* des Jakob Locher ein Mann träumt (siehe S. 171 Anm. 1), so ist das eine ganz seltene Ausnahme.

Schon Aischylos hat es erkannt, daß nicht bloß die Haupthandlung ganzer Dramen[1] auf dem Divinationsmotiv aufgebaut werden könne, sondern daß auch kleine, nebensächliche Züge damit motiviert werden könnten. An manchen dieser Stellen (z. B. im Eingang der „Sieben“) hätte die Motivierung sehr leicht auch auf andere Art erfolgen können, aber Aischylos hat das Divinationsmotiv auch hier bevorzugt.

Sophokles ist dem Aischylos in dem Gebrauch des Divinationsmotivs bewußt gefolgt[2]; in manchen Dingen führt er die künstlerische Feinheit noch über Aischylos hinaus[3]. Er hat mehrfach mit voller Absicht die Bedeutung des Motivs der Mantik gegenüber der Rolle, die das Motiv von Aischylos angewiesen erhalten hatte, gesteigert[4]. Für den zweiten Tragiker, den Priester, ist die Verwendung des Motivs der Mantik nicht minder tiefinnerliches Bedürfnis. So tritt bei Sophokles die religiöse Bedeutung des Divinationsmotivs besonders scharf hervor[5]. Adolf Müller[6] sagt mit Recht: „Jeder Dichter verwendet für seine dramatische Technik diejenigen Kunstmittel, welche seiner Natur gemäß sind; sie bestimmen in ihrer Eigenart seinen Kunstcharakter. Die bedeutsamsten Merkmale der sophokleischen Kompositionsweise wird der aufmerksame Leser unschwer erkennen. Als Hebel zunächst, um die Handlung in Bewegung zu setzen, bedient sich der fromme Dichter gern der Orakel.“

Also auch bei Sophokles gehen in Anwendung des Divinationsmotivs feinste künstlerische Erwägungen und fromme religiös-didaktische Absichten Hand in Hand.

---

[1] Es mag hier daran erinnert werden, daß Aischylos auch als verbindendes Glied zwischen den einzelnen Dramen der Trilogie mit Vorliebe das Motiv der Mantik verwendet (siehe S. 18 Anm. 4 und S. 34), ganz zu schweigen von den Fällen, wo ein einziges Divinationsmotiv in einer ganzen Trilogie wirksam ist, wie etwa in der Prometheustrilogie.

[2] Siehe S. 6 Anm. 3.

[3] Siehe S. 50 ff. — Eine Szene zu schaffen von der Art der Kassandraszene des „Agamemnon“, wäre dem Sophokles wohl kaum gelungen. Denn die elementare Wucht, die eine solche Szene verlangt, hätte durch das Raffinement des zweiten großen Tragikers nicht ersetzt werden können.

[4] Siehe S. 54 ff. und 62 ff.

[5] Vgl. Lindskog aaO. 16 f.

[6] Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles 35.

Der tiefgehende Unterschied der sophokleischen Auffassung der Orakelsprüche von der des Aischylos ist schon angedeutet worden; auch bei der Verwendung von Sehersprüchen zeigt Sophokles seine eigentümliche Stellung: er läßt die Weissagungen der Seher erst *ὀψέ* wirksam werden [1], so daß sie zwar für die Ökonomie des Dramas von höchster Bedeutung, aber für die Personen, denen die Sehersprüche gelten, praktisch wirkungslos sind.

Euripides war wie bei der Gestaltung seiner Dramen im allgemeinen, so auch hier bei dem einen Motiv der Mantik in einer unangenehmen Lage; er durfte den Mythos, der für ihn oft nicht Anregung und Stütze, sondern lästig empfundene Fessel war, zwar frei ummodeln, aber nicht gänzlich aufgeben. Somit mußte er an zahlreichen Stellen unser Motiv beibehalten, weil es dem Kern des überlieferten Sagenbestandes zugehörte. Als Philosoph [2] und Athener mußte er manches Mal — nicht immer — im Grunde seines Herzens gegen die Mantik oder einzelne ihrer Zweige opponieren, als Künstler wußte er aber das Divinationsmotiv als äußerst brauchbares dramaturgisches Hilfsmittel zu schätzen. So wird für den dritten großen Tragiker das Motiv der Mantik im ganzen doch nur zu einem Requisit der Bühnentechnik, das er mit virtuoser Geschicklichkeit handhabt, zu dem er aber kein inneres Verhältnis mehr hat wie seine beiden großen Vorgänger [3]. Es darf uns daher nicht wundern, wenn gerade Euripides mit Vorliebe Intriguenhandlungen auf die Mantik aufbaut. Wer den Griff, einen Traum für die Zwecke eines Ränkespiels fingieren zu lassen, als erster getan hat, wissen wir nicht; aber es ist von vornherein klar, daß es das Werk eines Griechen ist. Diese Fiktion eines Traumes hat eine Parallele in erhaltenen euripideischen Dramen: Fiktion eines Prodigiums in der „Iphigeneia bei den Tauriern" [4], Fiktion eines Seherspruchs

---

[1] Siehe S. 41ff. und 43ff.

[2] Daß die gangbare Meinung, die Angriffe des Euripides auf die Seher seien hauptsächlich das Resultat seiner philosophischen Aufklärung, einer Korrektur bedarf, betont mit Recht Radermacher, Rhein. Mus. LIII (1898) 510.

[3] Vgl. Ermatinger in seiner Dissertation 133 Anm. 109.

[4] S. 118.

in der „Helene“ [1]. Da läßt sich vermuten, vielleicht habe Euripides auch schon das verwandte Motiv eines fingierten Traums — wie wir ihn in dem „Miles“ des Plautus und den „Rittern“ des Aristophanes (hier freilich in ganz anderer Art) kennen lernen — verwendet.

Euripides hat, wenn wir recht sehen, den Träumen besondere Aufmerksamkeit zugewandt — er hat in seiner „Iphigeneia bei den Tauriern“ den weitaus schönsten Traum, der uns aus antiken Dramen bekannt ist, verwendet.

Das Motiv der Mantik ist von ihm mit Vorliebe dazu gebraucht worden, die Handlung in die Zukunft hinaus zu vervollständigen (und dabei an Kulteinrichtungen anzuknüpfen) und die Fäden des Mythos bis zu Ende zu spinnen. Wenn es so Euripides durch das Divinationsmotiv ermöglicht wird, über die zeitliche und örtliche Grenze eines Dramas hinauszugehen, so hat er schon bei Aischylos in gewissem Sinne das Vorbild: die Prophezeiung der Schlacht von Platää in den „Persern“, ganz abgesehen von der Prophezeiung des Amphiaraos in den „Sieben“.

Wie es scheint, hat zuerst Euripides das Motiv der Mantik kompliziert, indem er beide Parteien des Dramas von dem Motiv beeinflußt sein läßt [2]. Doch hat er in gewissem Sinne auch hierin schon in Aischylos einen Vorgänger: in den „Choephoren“ wird jede der beiden Parteien durch ein mantisches Motiv vorwärts getrieben, allerdings in ungleicher Stärke: Orestes durchs Orakel, Klytaimestra durch den Traum.

Die euripideische Verwendung des Motivs als eines bloßen dramaturgischen Requisits hat bei dem ungeheuren Einfluß des Dichterphilosophen auf die nachfolgenden Jahrhunderte ihre Wirksamkeit auf das spätere Drama nicht verfehlen können; am Ende dieser Entwicklung steht einerseits die römische Tragödie der Kaiserzeit, für uns der einzige erhaltene Repräsentant der späteren Tragödie, andererseits die mittlere und neuere Komödie, die gerade bei unserem Motiv bis jetzt ihr Licht nicht durch die zutage gekommenen Bruchstücke Menanders, sondern durch die römischen Nachdichtungen erhalten.

---

[1] S. 123. [2] S. 77 Anm. 3.

Die Verwendung des Motivs der Mantik in der *νέα* wird allein schon durch das Vorkommen unseres Motivs in den plautinischen Stücken „Mercator", „Miles", „Mostellaria" und „Rudens" bewiesen. Gerade die Anwendung fingierter Divinationsmotive durch Euripides (siehe oben S. 217) scheint von ihr besonders nachgeahmt worden zu sein; die *νέα* hat auch hier, wie so oft, das Erbe der euripideischen Tragödie angetreten.

Die römischen Tragödien der Kaiserzeit zeigen uns in der Hauptsache das Divinationsmotiv in der denkbar höchsten Steigerung, dem Bestreben des Nachahmers, aber auch der Tendenz des Dichters und dem Zeitcharakter entsprechend; sie sind auch deswegen besonders wichtig, weil sich großenteils direkt an sie das neuere Drama in der Verwendung des Motivs anschließt. Die römischen Komödien atmen an den Stellen, die für uns in Betracht kommen, fast durchweg hellenischen Geist; nur die Sprache ist römisch.

Einigermaßen isoliert in dem Gebrauch des Motivs steht die alte Komödie, für uns praktisch nur in Aristophanes faßbar: hier dient es nicht ausschließlich, aber vorwiegend, politischen, nicht dramaturgischen Zwecken, nicht als bloßes Mittel zur Charakterisierung der Personen, wie in der mittleren und neuen Komödie, sondern ganz ausgesprochen zur Invektive.

Gerade dieses Moment hat allerdings bis zu einem gewissen Grade die aristophanische Komödie mit der euripideischen Tragödie gemeinsam.

---

# Register[1]

## A. Dichter und Dramen



[1] Die Zahlen hinter dem Komma bezeichnen die Anmerkungen.

## B. Eigennamen

## C. Sachen

---

## Druckfehlerberichtigung

S. 124 Z. 4 von oben lies *Euripides* statt *Aischylos*

---

# Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten

begründet von

**Albrecht Dieterich** und **Richard Wünsch**

herausgegeben von

**Richard Wünsch** und **Ludwig Deubner**

---

Die Religionsgeschichtlichen Versuche und Vorarbeiten erscheinen seit dem Jahre 1903; bis jetzt liegen sie in zehn Bänden vor. Ihrem allgemein gefaßten Titel entsprechend öffnen sie sich Beiträgen aller Art, sofern sie nur in wissenschaftlicher Arbeit eines der vielen Probleme ernstlich zu fördern suchen, die das weite Gebiet der Entwicklung der Religion allenthalben bietet. Doch wollen die RGVV namentlich solchen religionsgeschichtlichen Abhandlungen als Stelle der Veröffentlichung und der Sammlung dienen, die ihrem Umfang nach für einen Aufsatz zu groß sind und die doch nicht als besonderes Buch erscheinen sollen. Sie bilden so das Mittelglied zwischen den Aufsätzen des Archivs für Religionswissenschaft und den Bänden der seit kurzem erscheinenden Religionswissenschaftlichen Bibliothek, Publikationen verwandter Art, mit deren Leitung die Redaktion der RGVV in organischer Verbindung steht. Notwendig erschien der Sammelpunkt, den diese Versuche bieten, vor allem für die in der Gegenwart besonders lebhafte Durchforschung der griechischen und römischen Religion, die sich bemüht, von den volkstümlichen Anschauungen der Alten aus das Wesen primitiven religiösen Denkens überhaupt zu erkennen, und die Beiträge liefern will zur Lösung der wichtigsten aller Fragen, der Entstehung des Christentums.

Verantwortung tragen die Herausgeber nur für die Druckwürdigkeit im Allgemeinen, nicht für die Ausführung im Einzelnen.

Königsberg (Pr.) 13, Gottschedstraße, April 1911.

**Ludwig Deubner** **Richard Wünsch**

*Auf den folgenden Seiten ein Verzeichnis der einzelnen Beiträge.*

I. Band

## ATTIS. Seine Mythen und sein Kult

1903. 232 S. von **Hugo Hepding** ℳ 5.—

L'auteur a réuni tous les texts littéraires et épigraphiques relatifs à Attis, et, se fondant sur cette collection de matériaux, il expose les diverses formes du mythe, dont l'amant de Cybèle est le héros, l'histoire du culte phrygien en Asie, en Grèce et à Rome, et il insiste en particulier sur la constitution des mystères et la célébration des tauroboles. L'auteur est au courant de toutes les recherches récentes sur le sujet qu'il traite, mais il ne se borne pas à en résumer les résultats, il fait souvent des trouvailles heureuses et expose des idées personnelles avec une clarté qu'on souhaiterait trouver toujours dans les études d'histoire religieuse. Bien que je ne partage pas certaines de ces idées (ainsi il considère encore l'inscription d'Abercius comme païenne), son ouvrage bien conçu et bien rédigé me paraît être une excellente contribution à l'histoire du paganisme romain.

Franz Cumont in der Revue de l'instruction publique en Belgique.

---

II. Band 1. Heft

## Musik und Musikinstrumente im alten Testament

1903. 34 S. von **Hugo Greßmann** ℳ —.75

Greßmanns kleine Schrift gehört unbestreitbar zu den besten Arbeiten, welche über das von ihm behandelte Thema erschienen sind. Lit. Zentralbl., 1904 No. 12.

---

II. Band 2. Heft

## De mortuorum iudicio

1903. 77 S. scripsit **Ludovicus Ruhl** ℳ 1.80

Vorliegende Arbeit bietet eine, wie der Philologie und Religionsgeschichte, so auch der Volkskunde hochwillkommene Zusammenstellung der literarischen und monumentalen Zeugnisse des klassischen Altertums über die Vorstellungen von einem Gerichte, dem sich die Seelen aller Verstorbenen in der Unterwelt unterwerfen müssen. Zugleich wird, soweit dies noch möglich ist, der historische Zusammenhang und der Fortschritt in der Entwicklung dieser Vorstellungen aufgezeigt. . . . Ein äußerst dankenswerter Exkurs führt endlich noch aus, welche Rolle die Vorstellung von einem Buche des Gerichtes, das von den verschiedensten Persönlichkeiten geführt wird, bei den Alten gespielt hat.

G. Lehnert in den Hessischen Blättern für Volkskunde, Bd. 3 Heft 1.

---

II. Band 3. Heft

## De poetarum Romanorum doctrina magica

1904. 66 S. scripsit **Ludovicus Fahz** ℳ 1.60

Des Verfassers Absicht ist es, die Poesie der Römer, soweit sie Zauberhandlungen schildert, durch die entsprechenden Stellen der griechischen Zauberpapyri zu erläutern. Da eine Behandlung aller hierher gehörigen Stellen den Rahmen einer Dissertation sprengen würde, hat er sich zeitlich auf die Dichter des ersten Jahrhunderts vor und des ersten Jahrhunderts nach Christo beschränkt, stofflich auf die Totenbeschwörung und den Liebeszauber. So behandelt Kap. I der Arbeit die *Necromantea*, Cap. II die *Ars amatoria magica*; Cap. III gibt nach einigen Bemerkungen über die Arbeitsweise der römischen Dichter in der Schilderung von Zauberscenen einen Kommentar zu der großen Totenbeschwörung in Lucans sechstem Buche der Pharsalia. Dabei wird der Nachweis versucht, daß Lucan eine den erhaltenen Zauberpapyri ganz ähnliche Textquelle benutzt hat.

---

II. Band 4. Heft

## De extispicio capita tria

scripsit **Georgius Blecher**

accedit de Babyloniorum extispicio Caroli Bezold supplementum

1905 82 Seiten ℳ 2.80

Der Verf. hat sich die Aufgabe gestellt, die Eingeweideschau der Griechen und Römer in ihrem geschichtlichen Zusammenhang zu erklären. Im *ersten* Kapitel werden die Zeugnisse der Alten über die Ausübung des Extispiciums zusammengestellt. Das *zweite* Kapitel bringt die Ansichten der Antike über Wesen u. Wert der Eingeweideschau. Die eigenen Anschauungen des Verf. entspringen den Untersuchungen des *dritten* Kapitels. Babylonische, griechische, römische Extispicin sind in ihrer Entstehung unabhängig voneinander, die Eingeweideschau ist ein Völkergedanke. Hier im dritten Kapitel sind auch die antiken Darstellungen der Leberschau gesammelt, die in Abbildungen beigegeben werden. „Einige Bemerkungen zur babylonischen Leberschau" von C. Bezold machen den Schluß.

## Die Götter des Martianus Capella und der Bronzeleber von Piacenza

III. Band 1. Heft

von

1906. 96 S. **Carl Thulin** ℳ 2.80

Martianus Capella de nupt. Merc. et Philol. I § 41—61 gibt eine Liste von Göttern, die von Jupiter aus den sechzehn Regionen des Himmels zusammengebeten werden. Der Verf. tritt in Anknüpfung an ältere Literatur den Nachweis an, daß dieses Verzeichnis eine Vereinigung astrologischer Elemente mit einer alten Liste etruskischer Götter ist. Für den etruskischen Teil ist der Hauptzeuge eine in der Bibliothek von Piacenza befindliche Leber aus Bronze, mit Regioneneinteilung und eingeschriebenen etruskischen Götternamen: diese Inschriften und die Namen bei Martian erklären sich gegenseitig. Als Autor, der dem Martian die etruskisch-astrologische Weisheit vermittelt habe, wird Nigidius Figulus angesprochen.

---

## De stellarum appellatione et religione Romana

III. Band 2. Heft

scripsit

1907. 164 S. **Guilelmus Gundel** ℳ 4.40

Der Verf. will die Vorstellungen der Römer von den Sternen schildern. Es werden zunächst die Stern-Namen behandelt, dann die literarischen und monumentalen Zeugnisse für den römischen Gestirnglauben. Ausgewählt sind solche Sterne, deren Kenntnis sich schon vor dem Eindringen des griechischen Einflusses nachweisen läßt, oder die, wenn auch erst durch die Griechen eingeführt, von Bedeutung für die römischen Anschauungen geworden sind. So werden besprochen in Kap. I die einzelnen Sterne Lucifer, Vesper, Canicula, Arcturus; in Kap. II die Sternbilder Septentriones, Iugulae, Vergiliae, Suculae; in Kap. III die verwandten Himmelserscheinungen Stellae cadentes, Stellae crinitae, Via lactea.

---

## Griechische und süditalienische Gebete, Beschwörungen und Rezepte des Mittelalters

III. Band 3. Heft

herausgegeben von

1907. 159 S. **Fritz Pradel** ℳ 4.—

Im Jahre 1895 hatte W. Kroll aus einer in Rom und einer in Venedig liegenden Handschrift mittelalterliche Texte abgeschrieben, die zur Vertreibung von Dämonen, zur Heilung von Mensch oder Vieh, und ähnlichen Dingen gut sein sollten. Der Sprache nach waren diese Exorzismen teils spätgriechisch, teils italienisch in griechischer Transkription. W. Kroll hat diese Texte an Fr. Pradel zur Bearbeitung überlassen: dieser legt sie hier in einer Ausgabe vor und erläutert sie in einem besonderen Kommentar. Die einzelnen Abschnitte der Erklärung sind betitelt: Von den Nöten, von den Nothelfern, Populärmedizinisches, Magische Gebräuche. Die Arbeit will an einem konkreten Beispiel zeigen, in welchen Anschauungskreisen derartige, stellenweise noch heute verwandte Formeln wurzeln.

---

## Veteres philosophi quomodo iudicaverint de precibus

IV. Band 1. Heft

scripsit

1907. 78 S. **Henricus Schmidt** ℳ 2.—

Die Absicht des Verfassers wird durch den Titel gegeben: in doxographischer Weise werden die Aussprüche der Philosophen von Heraklit bis Simplicius zusammengestellt, die von dem Werte des Gebets und der rechten Art zu beten handeln. Auch wird versucht, die Geschichte dieser Ansichten aus der Entwicklung der antiken Philosophie zu verstehn. Am Schlusse werden in einem Supplementum anhangsweise diejenigen Stellen der philosophischen Literatur gesammelt, die von „lautem und leisem Beten" handeln; zugleich ist dies ein Nachtrag zu dem so überschriebenen Aufsatz von S. Sudhaus im ARW IX (1906).

# Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten

IV. Band
2. Heft

## Die Apologie des Apuleius von Madaura und die antike Zauberei

von

1908. 278 S. **Adam Abt** ℳ 7.50

Die Arbeit will eine Erklärung der auf Zauber bezüglichen Stellen der Schrift des Apuleius de magia liefern. Die vor nunmehr 65 Jahren erschienene kommentierte Ausgabe Hildebrands kann heute nicht mehr als erschöpfend angesehen werden, da wir erst nach ihrem Erscheinen einen wirklichen Einblick in die antike Zauberpraxis gewonnen haben durch die Auffindung und Veröffentlichung der griechischen Zauberpapyri und der Fluchtafeln. Da die Apologie manches bietet, das uns sonst nur spärlich bezeugt ist, so kann durch eine eingehende Auslegung der einzelnen Apuleiusstelle diese auch nutzbar gemacht werden für die Erkenntnis des Zauberglaubens überhaupt, und besonders im 2. Jahrh. n. Chr.

---

IV. Band
3. Heft

## De iuris sacri interpretibus Atticis

scripsit

1908. 64 S. **Philippus Ehrmann** ℳ 1.80

Die attischen Exegeten, die Ausleger des hl. Rechts, waren seither nur gelegentlich, meist im Anschluß an Inschriften, behandelt worden. Der Verf. will durch Vereinigung der inschriftlichen und literarischen Überlieferung ein vollständigeres Bild dieser Institution geben, der äußeren Einrichtung des Amtes wie auch der Befugnisse seiner Träger. Dabe hat sich als neues Ergebnis durch Heranziehung der delphischen Inschriften herausgestellt, daß wir im Grunde nur zwei Gruppen von attischen Exegeten zu unterscheiden haben, die aus dem Geschlecht der Eupatriden und Eumolpiden. Am Schlusse der Arbeit werden noch die exegetischen Schriftsteller zusammengestellt, die man nun wohl als wirkliche Exegeten ansprechen darf, und die übrigen Bedeutungen des Wortes kurz erörtert.

---

V. Band

## Der Reliquienkult im Altertum

von

**Friedrich Pfister**

### Erster Halbband: Das Objekt des Reliquienkultes

1909. 411 S. ℳ 14.—

Im 1. Halbband, der das Objekt des Reliquienkultes darstellt, werden zunächst die Heroengräber behandelt sowie die Typen der Legenden, die das Dasein der Reliquien der als einheimisch oder fremd geltenden Heroen erklären. Daran reiht sich eine Besprechung besonders erwähnenswerter Arten von Heroengräbern und der sonstigen Reliquien sowie Erinnerungsstätten aus der Heroenzeit. Dabei wird überall besonders den Fragen nachgegangen, in welchem Verhältnis der Kult zur Legende steht (Bodenständigkeitsgesetz), in welchen typischen Formen die Legenden sich bewegen, und wie sich der Glaube der Griechen an die einstige Existenz der Heroen zu den Ergebnissen der historischen Kritik verhält. Durchweg wird auf parallele Erscheinungen des christlichen Heiligenkultes hingewiesen.

**Der zweite Halbband:**

**Die Reliquien als Kultobjekt und die Geschichte des Reliquienkultes erscheint 1912.**

---

VI. Band

## Die kultische Keuschheit im Altertum

von

1910. 260 S. **Eugen Fehrle** ℳ 8.50

Der Verf. führt die kultische Keuschheit auf zwei Hauptgründe zurück: 1. Wer mit einem Gott in Liebesverkehr steht, muß frei sein von Liebe zu Menschen, daher jungfräuliche Priesterinnen, Prophetinnen, Nonnen, jungfr. Empfängnis und jungfr. Mütter, 2. Geschlechtlicher Verkehr gilt als befleckend. Religiöse Befleckung geht zurück auf schädliche Wirkungen böser Dämonen. Vor ihnen muß man sich hüten. *ἄζεσθαι ἁγνεία* ist verwandt mit Tabu. Aus diesen Vorstellungen entsteht die Ansicht, Keuschheit verleihe dämonische Macht (bei Zauber, bes. Fruchtbarkeitsriten; Der Arme Heinrich, Brunhilde, Gralsage). Drum ist sie oft für den Priester als einen *δαιμόνιος ἀνήρ* vorgeschrieben. Der zweite Teil gibt die Keuschheitsvorschriften bei Griechen und Römern (darin ausführliche Behandlung des Thesmophorienfestes), Erläuterungen über das Wesen jungfräulicher Göttinnen, besonders der Athene und ihrer Feste und der Vesta, der dritte einen geschichtlichen Überblick.

## Geburtstag im Altertum

VII. Band 1. Heft

1908. 151 S. von **Wilhelm Schmidt** ℳ 4.80

Die Arbeit zerfällt in drei Kapitel. Das erste behandelt Alter und Art der Feier des Geburtstages von Privatleuten bei Gr. und R. Das zweite bespricht die Feier des Geburtstags griechischer und römischer Fürsten, des Tags ihres Regierungsantritts, sowie der Gründungstage einiger Städte; die griech. und röm. Feiern werden unter sich und mit den entsprechenden Feiern unserer Zeit verglichen. Das dritte Kap. beschäftigt sich mit der Bedeutung und Feier der Göttergeburtstage bei Gr. und R. und berührt den Aberglauben, der sich mit einigen dieser Tage verbindet, sowie verschiedene auffallende Zahlbeziehungen zwischen Tagen und Monaten. Der Schluß endlich will zeigen, wie sich aus solchen Vorbildern die Feier des Geburtsfestes Christi entwickeln mußte.

---

## De Romanorum precationibus

VII. Band 2. Heft

1909. 224 S. scripsit **Georgius Appel** ℳ 7.—

Die Arbeit enthält drei Kapitel. Im ersten findet sich eine Sammlung echt römischer Prosagebete, im zweiten behandelt der Verfasser den *sermo* des römischen Gebets, im dritten wird der *ritus* und *gestus* besprochen. Im Schlusse versucht der Verfasser eine Geschichte des römischen Gebetes zu geben.

---

## De antiquorum daemonismo

VII. Band 3. Heft

1909. 112 S. scripsit **Julius Tambornino** ℳ 3.40

Der Verfasser will den Besessenheitsglauben der Alten zusammenhängend darstellen und zugleich die Fäden bloßlegen, die heidnischen Aberglauben mit christlichen Exorzismen verknüpfen. Das 1. Kapitel gibt eine Stellensammlung aus heidnischer und christlicher Literatur. Im 2. Kapitel wird der Besessenheitsglaube der Griechen und Römer entwickelt. Zunächst werden die Krankheitserscheinungen ins Auge gefaßt, die auf Besessenheit zurückgeführt wurden; dann werden die göttlichen Wesen betrachtet, die als Besessenheitsdämonen gelten, und die Mittel aufgezählt, die man anwandte, um sich ihrer zu erwehren. Es folgen Bemerkungen über das Verhalten der Dämonen während der Exorzismen und über den Stand der Exorzisten. Das 3. Kapitel endlich, das nach denselben Gesichtspunkten wie das 2. eingeteilt ist, beschäftigt sich mit dem Besessenheitsglauben der Christen.

---

## Antike Heilungswunder

VIII. Band 1. Heft

### Untersuchungen zum Wunderglauben der Griechen und Römer

1909. 224 S. von **Otto Weinreich** ℳ 7.—

Gegenstand des ersten Kapitels ist der Glaube an die Wunderkraft der Handauflegung. Im zweiten Kapitel werden verschiedene Typen von Traumheilungen betrachtet und gewisse Einwirkungen der Aretalogie auf die Literatur verfolgt. Kapitel III handelt von heilenden Statuen und Bildern. Exkurse (über Totenerweckungen, Doppelheilungen in christlichen, indischen und antiken Wundererzählungen, Straf- und Heilwunder), sowie ein Anhang zur Topik der Wundererzählung beschließen die Arbeit.

---

## Kultübertragungen

VIII. Band 2. Heft

1910. 132 S. von **Ernst Schmidt** ℳ 4.40

In den drei ersten Kapiteln der Arbeit werden die Berichte von der Übertragung der Magna Mater und des Asklepios nach Rom sowie des Sarapis nach Alexandria untersucht, die durch große Ähnlichkeit, Ausführlichkeit und Mannigfaltigkeit der Überlieferung zu gesonderter Betrachtung auffordern. Dabei ergab sich dem Verfasser, daß diese Übertragungsgeschichten Legenden sind und nicht auf historischen Tatsachen beruhen. In einem vierten Kapitel will er dieses Ergebnis stützen, indem er die einzelnen Motive der drei Berichte durch Vergleichung mit den Motiven verwandter antiker und mittelalterlicher Translationslegenden zu beleuchten und sie, soweit das möglich ist, zu ihren Ursprüngen zurückzuführen versucht.

VIII. Band 3. Heft

## De Graecorum deorum partibus tragicis

1910. 154 S. scripsit **Ericus Müller** ℳ 5.20

Die Arbeit will an der Hand des erhaltenen Materials darstellen, wie sich die Rolle der Götter in der griechischen Tragödie entwickelt hat. Kap. I behandelt die beiden Typen der Götter bei Aischylos, die spezifisch tragische Götterrolle, die aus dem Einfluß des religiösen Spiels erklärt wird, und die epische, die aus dem Heldensang hergenommen ist. In Kap. II wird die Verwendung der Götter bei Sophokles, in Kap. III bei Euripides behandelt, besonders der Deus ex machina, und gezeigt, welche Zusammenhänge mit den bereits bei Aischylos entwickelten Normen bestehen.

---

IX. Band I. Heft

## Reinheitsvorschriften im griechischen Kult

1910. 148 S. von **Theodor Wächter** ℳ 5.—

Nachdem in der Einleitung unter anderem der Ursprung und die Entwicklung der Reinheitsvorstellungen besprochen worden ist, wird in 15 Kapiteln versucht, an der Hand des aus Inschriften und Schriftstellern zusammengetragenen Materials ein möglichst klares Bild der kultischen Reinheitsvorschriften zu geben. Besonderer Wert ist auf die in größerem Umfang geschehene Vergleichung analoger Gebräuche anderer (zumeist antiker) Völker gelegt. Die einzelnen Abschnitte behandeln: Allgemeine Reinheitsvorschriften; Bestimmungen über die Kleidung; Verunreinigung durch Geburt, Menstruation, Krankheit, Tod, Mord; unreine Tiere, Pflanzen, Metalle; Ausschluß der Fremden vom Kult, Ausschluß der Sklaven, der Weiber, der Männer; Verunreinigung durch Exkremente; Weideverbote.

---

IX. Band 2. Heft

## Die sakrale Bedeutung des Weines im Altertum

1910. 10 S. von **Karl Kircher** ℳ 3.50

Die Arbeit versucht die sakrale Bedeutung des Weines im Altertum zu behandeln in einer dreifachen Beziehung: Wein und Gott, Wein und Mensch, Wein und Blut. Für die Beziehung Wein und Gott werden die Fragen erörtert: wann, für wen, wie bringt man Weinopfer, wie nimmt sie die Gottheit auf, weshalb opfert man Wein. In dem Kapitel Wein und Mensch werden die Reste sakraler Erscheinungen beim Symposion aus seinem Zusammenhang mit dem Opfer hergeleitet, die antiken Trinksitten und Gelagegesetze werden besprochen. Im nächsten Teil wird die sakrale Bedeutung des Blutes erörtert, und es werden enge Beziehungen zum Wein gefunden. Als Nahrungs-, Heil- und Berauschungsmittel finden diese beiden Substanzen parallele Verwendung, vor allem aber beim Brüderschaftstrank, wobei der Wein schließlich als Ersatz für Blut eintritt. Von dieser Trinksitte ausgehend wird zum Schluß der Versuch gemacht, eine Erklärung zu geben für die übrigen Trinkbräuche des Altertums.

---

IX. Band 3. Heft

## De nuditate sacra sacrisque vinculis

1911. 118 S. scripsit **Josephus Heckenbach** ℳ 3.80

Die Arbeit besteht aus 2 Teilen. Die sakrale Nacktheit, die im I. Teile behandelt wird, hat sich als Rest eines alten Kulturzustandes erhalten. Den mit der Zeit seltener gewordenen, später in seiner ursprünglichen Bedeutung nicht mehr ganz durchsichtigen Brauch suchte man sich zu erklären. Auf diese Weise kam die Nacktheit zu verschiedenen Bedeutungen, deren wichtigste die lustrale ist (Einleitung). Mit der steigenden Kultur wurde die Nacktheit aus den Kultriten allmählich verdrängt. Als Überbleibsel dürfen wir die rituelle Barfüßigkeit betrachten (I. Kapitel). Die Vorschrift der Nacktheit bestand aber weiter im antiken Aberglauben (II. Kapitel) und zum Teil in den christlichen Taufriten (III. Kapitel). Der II. Teil bringt einiges Material über Knoten (Gürtel, Ringe). Da sich mit den Knoten die abergläubische Furcht eines Bindezaubers verband, mußten sie bei heiligen Handlungen entfernt werden. Andererseits suchte man die den Knoten zugeschriebenen geheimen Kräfte besonders in Zauberriten auszunützen.

# Epiktet und das Neue Testament

X. Band

von

**Adolf Bonhoeffer**

Erscheint Mai 1911 Etwa 420 Seiten Etwa ℳ 15.—

Der Stoiker Epiktet, der um die Wende des ersten und im Anfang des zweiten Jahrhunderts n. Chr. lehrte, zeigt in seinen Anschauungen, ja auch in seiner Redeweise eine so große und mannigfache Verwandtschaft mit den neutestamentlichen Schriften, daß nicht nur die Vergleichung der beiderseitigen Lebensanschauung einen eigenen Reiz gewährt, sondern auch die Frage sich erhebt, ob nicht ein Einfluß des Neuen Testaments auf Epiktet oder umgekehrt ein Einfluß der stoischen Lehre, wie sie Epiktet vertritt, auf die neutestamentlichen Schriftsteller stattgefunden hat. Nach den beiden Richtungen sucht der Verfasser Klarheit zu schaffen, indem er zunächst im I. Buch die Frage der Abhängigkeit erörtert und zwar zuerst die etwaige Abhängigkeit Epiktets vom Neuen Testament, sodann die Abhängigkeit des letzteren, insbesondere des Apostels Paulus, von der Stoa. Die erste Frage wird, in eingehender Auseinandersetzung mit Th. Zahn und K. Kuiper, durchweg, die zweite, im Anschluß an Carl Clemen (Religionsgeschichtliche Erklärung des Neuen Testaments) in der Hauptsache verneint. Im II. Buch wird die Weltanschauung Epiktets mit derjenigen des Neuen Testaments, wie sie sich schon in dem charakteristischen Wortschatz, sodann in einzelnen Aussprüchen und Gedanken offenbart, objektiv verglichen, und schließlich in systematischer Ausführung das Verwandte wie das Unterscheidende der beiden Anschauungen als zweier selbständiger und in gewissem Sinn ebenbürtiger Größen hervorgehoben und auf seine tieferen Gründe zurückgeführt.

---

# Die Unverwundbarkeit in Sage und Aberglauben der Griechen

XI. Band
I. Heft

mit einem Anhang über den Unverwundbarkeitsglauben bei anderen Völkern, besonders den Germanen

von

**Otto Berthold**

Erscheint Mai 1911 Etwa 80 Seiten Etwa ℳ 2.40

Die Abhandlung will einen Beitrag geben zur Lösung der Frage, ob Wundergaben auf ursprüngliche Göttlichkeit der Sagenhelden, an denen sie haften, hindeuten. Sie untersucht zu diesem Zwecke die einzelnen Fälle von Unverwundbarkeit in der griechischen Sage, welche für diese Fragen besonders ergiebig ist, und kommt zu dem Resultat, daß die Unverwundbarkeit in allen den Fällen, in denen uns reichliches Sagenmaterial zur Verfügung steht, sich erst sekundär an die Helden angesetzt hat. Beigegeben sind die einschlägigen Vorschriften aus der griechischen Zauberliteratur. Im Anhang sind eine Reihe von Unverwundbarkeitssagen der Germanen und anderer Völker sowie von auf das „Festmachen" bezüglichen Erscheinungen des Volksaberglaubens zum Vergleich herangezogen und klassifiziert.

---

# De lanae in antiquorum ritibus usu

In Vorbereitung

scripsit

**Johannes Pley**

Das I. Kapitel der Arbeit handelt über das *Διὸς κῴδιον*, es wird in den Traumorakeln gebraucht, um die Verbindung des Menschen mit der Gottheit herzustellen; in den Mysterien und anderen heidnischen und christlichen Zeremonien besonders den „Sakramenten der Toten" dient es lustralen Zwecken; eine weitere Verwendung findet das Wollvlies im Regenzauber. Das II. Kapitel handelt über die Wolle als den Rest einer früheren Kulturperiode; sie gilt als verehrungswürdig und heilig und ist eine Gott wohlgefällige *ἀπαρχή*. Weitreichend ist ihre Verwendung bei der Konsekration, welche Bedeutung besonders in der Priestertracht zutage tritt; zu demselben Zwecke werden Opfertiere und alles andere, was geheiligt werden soll, mit Wollbinden versehen; daher auch u. a. ihre Verwendung im Baumkultus. Schließlich wird die Wolle besonders in der Form des *στέμμα* zur Ehrentracht. Apotropaeisch und prophylaktisch wirkt sie in ihrer Verwendung im Totenkult, als liegender Faden und als Amulett (Kap. III). Zum Schluß wird ihr Gebrauch im Liebes- und Heilzauber besprochen (Kap. IV).